كلمة العدد . .

الجولان والذاكرة الوطنية

□ أ. د. حسين جمعة

تقديم:

الجولان [1] ليس مجرد هضبة وجبال وسهول ووديان تبلغ مساحتها (1860كم2) وقد وقع تحت الاحتلال الصهيوني منها نحو (1254كم2)، ثم انسحبت قواته من مساحة (100كم2) بموجب اتفاقية الفصل عام (1974م)... ولا هو مجرد مياه وأشجار، تزين طبيعتها وأضرحة وآثار؛ وكنائس ومساجد وعمران تغني تاريخها.. أي ليس الجولان مجرد قطعة من الأرض تمتاز بموقعها الجغرافي؛ وسجلها التاريخي الثريّ بالأحداث والانتصارات التي انعقدت على رايات الجيوش ولا سيما العربية الإسلامية... إنما هو ـ فوق ذلك كله ـ وجود حضاري يجسد وحدة الانتماء الثقافي والفكري والسياسي لهوية عربية دمجت عناصرها البشرية والمعرفية، والفنية أياً كانت الأجناس والملل التي سكنتها أو عرفتها... فالجولان ـ أرضاً وموقعاً، موارد وطبيعة؛ تاريخاً وحضارة وشعباً ـ ينطق بمعناه الأصيل من خلال تجربة التفاعل الشعوري والعقلي، الذاتي والموضوعي؛ بوصف طبيعته الخالقة للجمال، وبوصف الإنسان فيه صانعاً للحياة، وكارهاً للصراع والقتل كما حدث لبعض البشر الموتورين من شذاذ الآفاق... وبوصف موقعه المتوسط بين سورية ولبنان وفلسطين والأردن صار بؤرة للصهر الحضاري الخلاق؛ والتسامح الاجتماعي النابض بالصلابة والوقار...

[1] انظر الجولان (دراسة في الجغرافية الإقليمية) ـ ص11 وما بعدها ـ د. أديب سليمان باغ ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق 1983م.

وأياً كان التلاقح الفكري والسياسي والديني والعرقي متفاوتاً أو متبايناً ـ منذ مملكة (حاصور)، في الجنوب الغربي من بانياس ..ومملكة (كوميدي) في البقاع الجنوبي وشملت دمشق والجولان وحوران، إلى أن أصبحت في القرن الخامس قبل الميلاد ضمن النفوذ المصري حتى عهد الغساسنة، والحضارة العربية الإسلامية[2] ـ رأيناه في الجولان يندمج في صميم الرؤية الوطنية السورية التي عمقت مضمون الهوية الثقافية العربية الحضارية.. ولم يكن هذا كله من باب تحسين الصورة أو تزييف التاريخ؛ وإنما هو من باب الوقوف على الحقيقة الساطعة ذاتها. ولعل ما نقدمه ـ اليوم ـ ليس إلا صورة متواضعة أردناها أن تعبر عن ذلك، وتحمل عنوان (الجولان والذاكرة الوطنية)... وهي ذاكرة تعتز بمخاطبة العقل والوجدان شريطة الاحترام المتبادل بين صاحبها وكل من يتلقى كلامه...

وفي ضوء ما تقدم يمكننا أن نتناول مضامين ورقتنا في إطارين اثنين؛ الأول يتعلق بالمضمون الجمعي لتلك الذاكرة؛ والثاني يدور في المضمون الذاتي لكل مثقف ملتزم بهموم الوطن والأمة وقضاياهما؛ ومن لا يفكر لذاته ويحترم ما يصل إليه فإنه سوف يترك هذه الذات كريشة في مهب الريح لكل من هبَّ ودبَّ... ومن ثم لا يجوز لاختلاف الفكر والعقيدة والجنس بين البشر أن يكون مدعاة للانقضاض على الحقوق الفردية والجمعية؛ الذاتية والموضوعية؛ الوطنية والقومية...

الجولان والذاكرة الجمعية:

إن التطورات الكثيرة والمهمة التي تدور بين ظهرانينا تؤكد مرة بعد مرة قيمة الوطن وحقوقه، وفاعلية المواطن والتزامه بمفهوم الحق والواجب، أياً ما تكن الهواجس والمخاوف التي تنتابه وتراوده، أو أياً ما تكن المظالم والتغييرات التي تحاول أن تسلب منه الإرادة والقوة...

ولعل أبرز ما يلامس ذلك كله ـ كما نرى ـ ما يتعلق باغتصاب جزء من الأرض أو فصله عن حضن الوطن الأم كما هي هضبة (الجولان) التي أضحت قضية تجسد رمز الصدق والإخلاص للانتماء الوطني الذي يمثل الذاكرة الجمعية النضالية المتمسكة بالحرية والسيادة الوطنية... إن مثل هذه الذاكرة ظلت وفيَّةً لذاتها ولم

---

(2) انظر الآثار والمواقع الأثرية في الجولان ـ ص6 ـ 13 ـ جورج عيسى ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق 2012م.

تتنازل عن حقوقها أياً كانت المحاولات القهرية واليائسة التي يمارسها العدو الصهيوني بحق الجولان المحتل ومن بقي على ترابه الأشم. ما يشي بأن الذاكرة الجمعية اندمجت في صميم الذات الوطنية الضامّة لكل قيم الفداء والتضحية..

أما الكيان الصهيوني فقد صمم على تغييب كل المعايير الخلقية، وتجاوز كل المواثيق الدولية؛ وطمس كل الإرث التاريخي والحضاري لتراب الجولان، فما إن احتل أرض الجولان منذ (45) سنة في (5/ 6/ 1967م) حتى شرع ينفذ عملية تشويه، وتزوير ومسح للهوية الوطنية السورية؛ ويعمد إلى تغيير ديمغرافي منهجي لطمس ملامح الأرض العربية بعد أن اكتشف زيف ادّعاءاته؛ حين كذّبت المواقع الأثرية التي مارس التخريب فيها كل ما كان يؤمن به[3]. ولهذا أصدر في (14/ 12/ 1981م) قرار ضم الجولان وسماه (قانون الجولان) معتبراً أنه جزء لا يتجزأ من أرض [إسرائيل] وتسري عليه القوانين الصهيونية[4]......

ولكن السوريين تصدوا له حكومة وشعباً في المحافل الدولية وغيرها؛ وثار أبناء الجولان على القانون الزائف والجائر حتى أجبرت الجمعية العامة للأمم المتحدة على الاجتماع بعد ثلاثة أيام في (17/ 12/ 1981م) وأصدرت بعد يومين من المناقشة القرار (497) القاضي ببطلان القانون الصهيوني بحق الجولان، إذ لا شرعية قانونية له[5]، وصوت لصالحه (168) دولة وقد رفضته الدولة اللقيطة بالطبع.. ولم تلبث الجمعية العامة أن اجتمعت في (5/ 2 / 1982م) وأيدت قرارها السابق بقرار جديد صوت لصالحه (110) دول واعترض عليه (6) دول، وهذا نصه:

1ـ تدين الجمعية العامة للأمم المتحدة [إسرائيل] بشدة لعدم انصياعها لقرار مجلس الأمن الدولي رقم (497) الذي اتخذ عام (1981م) ولقرار الجمعية العامة رقم (226).

2ـ تعلن مرة أخرى أن قرار [إسرائيل] الذي اتخذته في (14 كانون الأول 1981م) بفرض قوانينها وقضائها وإدارتها على الجولان السوري المحتل يشكل عملاً عدوانياً طبقاً للبنود الواردة في الفقرة (29) من ميثاق الأمم المتحدة.

3ـ تعلن مرة أخرى أن قرار [إسرائيل] بفرض قوانينها وإدارتها على الجولان

---

(3) انظر المرجع السابق ـ ص95 ـ 154.

(4) انظر هضبة الجولان ـ ص52 ـ علي بدوان ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق 2004م.

(5) انظر المرجع السابق ـ ففيه نص القرار ـ ص52-53.

المحتل ملغى وباطل وليس شرعياً من الناحية القانونية وليس له أثر البتة.

4ـ كل أعمال [إسرائيل] في الجولان أعمال غير قانونية ويجب عدم الاعتراف بها.

5ـ اتفاقية لاهاي عام (1907م) واتفاقية جنيف لحماية المدنيين تطبق على الأراضي السورية التي احتلتها إسرائيل عام (1967م).

6ـ أعمال [إسرائيل] في الجولان السوري المحتل تشكل تهديداً مستمراً للسلام والأمن الدوليين.

7ـ تستنكر الجمعية العامة (الفيتو) الأمريكي في مجلس الأمن الدولي حول هذا الموضوع.

8ـ تستنكر ـ أيضاً ـ أي دعم سياسي واقتصادي وعسكري وتقني إلى [إسرائيل].

9ـ إلغاء كل القوانين الإسرائيلية الخاصة بالجولان ولا سيما المؤرخ في (14 كانون الأول 1981م)

10ـ تؤكد ضرورة انسحاب [إسرائيل] بالكامل من الجولان المحتل ومن الأراضي الفلسطينية عام (1967) كلها بما في ذلك القدس. هذا شرط أساسي لإقامة السلام العادل والشامل.

11ـ [إسرائيل] ليست عضواً محباً للسلام وغير منفذة للقرارات الدولية ولا سيما (272) لعام (1949).

12ـ تدعو الأعضاء كافة إلى ما يلي:

أـ الامتناع عن تزويد [إسرائيل] بأي أسلحة، وأجهزة، ووقف كل أنواع الدعم العسكري والمادي.

ب ـ وقف كل أنواع المساعدات ووقف التعاون معها.

ج ـ الامتناع عن حيازة أسلحة أو معدات عسكرية من [إسرائيل].

13ـ عزل [إسرائيل] في الميادين كلها.

14ـ تحث الدول كلها على الالتزام بهذه القرارات.

15ـ السكرتير العام مسؤول عن متابعة مدى تنفيذ هذا القرار، وملزم برفع تقرير إلى الجمعية العمومية في جلستها السابعة والثلاثين والتي ستعقد لبحث الوضع" انتهى النص.

وعقدت الجلسة المذكورة سابقاً، وصدرت قرارات عدة بعد ذلك تؤكد القرارات السابقة، وآخرها في (15/ 11/ 2011م) و (18/ 12/ 2012م) وكلها تطالب بتنفيذ القرار (497) والقرارات اللاحقة له.. ولكن دولة العدوان والبغي المدعومة غربياً وأمريكياً لم تنفذ أي بند

مما تقدم؛ ولم يستطع الأمين العام للأمم المتحدة أن يقوم بواجبه على الرغم من أن الجولان مثّل توافقاً دولياً وإنسانياً على تحريره وإعادته إلى حضن الوطن الأم. وهذا يثبت أن الكيان الصهيوني المتغطرس؛ ظل جاداً في دفع مسألة تحرير الجولان إلى أتون التعثر؛ لإضاعة سبل الحل في أروقة الأمم المتحدة علماً أن الجولان ما زال يعيش في الذاكرة الجمعية الإنسانية بصورة شعورية أو لا شعورية، ما يوحي بأنه أضحى قضية إنسانية؛ وإن كان انتماؤه إلى الأرض السورية.

ولعل الممعن في قراءة قرارات المجتمع الدولي يدرك أن غالبية هذا المجتمع ترفض الغطاء الأمريكي البائس لدولة عنصرية غازية ومعتدية وسارقة للأرض والثقافة والتراث؛ وعاملة على اقتلاع السكان الأصليين من أملاكهم، ومدمرة لحقوقهم، فقد اقتلعت الدولة الصهيونية اللقيطة من الجولان ما يزيد على (120) ألف مواطن وجلبت مكانهم صهاينة من بقاع شتى ليستولوا على بيوتهم وأراضيهم... فالمحتل الصهيوني يرى أن الجولان أرض استراتيجية عسكرياً واقتصادياً وطبيعياً لدولته المزعومة، ولا يجوز له التخلي عنها... وهذا ينبثق من النظرة الصهيونية القديمة والثابتة... وكان (ديفيد بن غوريون) قد رسم حدود الدولة الصهيونية منذ عام (1918) حين قال: "إن هذه الحدود تضم النقب برمته والضفة الغربية والجليل وسنجق حوران وسنجق الكرك ومعان والعقبة وجزءاً من سنجق دمشق والأقضية: القنيطرة ووادي عنجر وحاصبيا..."[6].

أما (المنظمة الصهيونية العالمية) فقد قدَّمت مذكرة إلى المجلس الأعلى لمؤتمر (السلام) في باريس في (1919/2/2م) ومما جاء فيها: "جبل الشيخ هو أبو المياه الحقيقي بالنسبة لفلسطين لا يمكن فصله عنها دون إنزال ضربة جذرية بحياتها، فيجب أن يبقى تحت سيطرتنا"[7].

وقد جاء في رسالة وجهها زعيم الحركة الصهيونية ــ آنذاك ــ (حاييم وايزمن) إلى رئيس وزراء بريطانيا (لويد جورج) عشية انعقاد مؤتمر (سان ريمو ـ 29 /1919/12م)، جاء فيها "في اللحظة التي توشك فيها أن تشترك مع زملائك في المفاوضات النهائية التي يتوقف عليها مصير فلسطين، تود المنظمة أن تتوجه إليكم بموضوع يسبب القلق لنا جميعاً هو مسألة الحدود الشمالية لفلسطين، والمنظمة

---

[6] انظر المرجع السابق ــ ص49- 50.

[7] انظر المرجع السابق ــ ص50-52 فقد أثبت صاحبه أقوالاً أخرى.

الـصهيونية ــ أصـلاً ــ غـير راضـية أبـداً باتفاقـية سـايكس ــ بـيكو كأسـاس للمفاوضـات، لأن هـذا الخـط لا يقـسم فلسطين التاريخية فحسب بل يقطع المياه عنها ويحرم [إسرائيل] حقوق الاستيطان في الجولان وحوران التي يعتمد عليها المخطط الصهيوني لإنجاح مشروعه ولا سيما مسألة المياه في الجولان".

ــ ومـن ثـمّ لا نـستغرب بعـد ذلـك أن يحاول الصهاينة طمس الهوية العربية لأبناء الجـولان الـذين مـا زالـوا يتمـسكون بأرضهم، وفرض هوية المستوطن الصهيوني المحتل عليهم؛ بيد أنهم رفضوها رفضاً باتـاً مـا جعلهم يعيشون في معتقل كبير، علماً أن عدداً غير قليل من أبنائهم زجوا في سجون الاحتلال ومعتقلاته... فإذا وجد بين أبـناء العـروبة مـن يبـيع ويـشتري كـرامته وهويته وأرضه فإننا لم نجد بين أبناء شعبنا في الجـولان المحـتل مـن يهـادن العـدو الـصهيوني، أو يرضـى باسـترجاع أرضـه منقوصة؛ فهو يوقن بأن حقوق وطنه كلها مرهونة بعودة كل شبر من أرض الجولان إلـيه؛ إن هـؤلاء الأبـناء يؤرخـون لعـصرنا وحياتنا، مثبتين أن قيم البطولة الوطنية لا تـباع ولا تـشترى، فكـل مـنهم يـرتدي بـزة التراب الوطني ويجعلها اللباس الأبهى في حياته...

ثم إن أبناء الجولان فضحوا مخططات الاحتلال الصهيوني العنصرية قبل قانون الضم وبعده؛ وما زالوا يضحون من أجل الانعـتاق مـن الأسـر والقـيد، والعـودة إلى حـضن الـوطن الأم مهمـا لقـوا مـن قمـع وتعذيب وسجن، ومهما كان ثقل القيد وقـوته الفـولاذية؛ وأيـاً مـا تكـن الجـدران العنـصرية الـتي رفعـت في وجههـم، فقـد آمنوا بأن الليل لن يطول، والسجن لن يغلق بابه عليهم إلى الأبد ولا بد للأرض المحتلة مـن عـودتها لأصـحابها آجـلاً أم عـاجلاً... وكل القوانين الصهيونية أياً كانت قوة من أصدرها أو من يدعمه فيها إنما هي لاغية وباطلة... ولن تكون عامل إحباط لهم ليتخلوا عن هويتهم وعروبتهم ونضالهم من أجل الحرية والتمسك بانتمائهم الوطني الـسوري. فالـذات الوطنـية الجمعـية في الجـولان لم تعـد مجـرد احتـضان أهـل وأصـدقاء وإنمـا هـي معـركة حـضارية وجـودية تؤسـس حقـيقة الحفـاظ علـى الكرامة الإنسانية.

وبناء على ما تقدم فالجولان لا يمثل ـ فقط ـ قلب سورية، ولا الرئة التي يتنفس بها السوريون من الجنوب والغرب ولكنه

عين الحضارة الإنسانية التي ترنو أبداً إليه بمثل ما ترنو إلى بيت لحم؛ وكنيسة القيامة؛ ومهد السيد المسيح؛ وبيت المقدس، والصخرة المشرفة والمسجد العمري... ومسجد إبراهيم الخليل... ولذلك فإن كل سوري متمسك بالجولان؛ لا يتنازل عن شبر منه؛ ولا بد للمحتل الصهيوني أن يخرج منه مذموماً مدحوراً، ويعود أدراجه إلى خط الرابع من حزيران لعام (1967م) وفق مبادئ الحق والعدل؛ والقانون الدولي؛ ما يؤكد أن الجولان غير خاضع للمساومة والتفاوض؛ وكل ما جرى على أرضه من إجراءات صهيونية باطلة، ولا تنتقص من سيادته الوطنية السورية وإن كان تحت الاحتلال البشع...

ثمّ إنه يشكّل ـ بما يثير من دلائل عدة؛ ومؤشرات شتى ـ صياغة الوجدان الجمعي والعقل الوطني الملتزم بالدفاع عن الذات والوجود وتحرير الأرض والإنسان.. فهو بما يحمله من خصائص حضارية، وقيم إنسانية لم يعد قاصراً في أبعاده على ما اختزن في الذاكرة الوطنية الجمعية حول انتمائه إلى روح الإباء والأصالة النضالية العربية، وإنما تجاوز ذلك إلى رمزية الدفاع عن قيم الحق والخير والجمال؛ ومواجهة كل أساليب القمع والإذلال؛ والقتل والدمار؛ والتهجير والاستيطان العنصري على حساب بني الإنسان... وهذا ما نفذت إليه قرارات الجمعية العامة للأمم المتحدة ومن ثمّ نتساءل: أين يقع المثقف من ذلك كلّه؟

ـ الجولان والمثقف الملتزم

تبيّن لنا فيما سبق أن الجولان لم يعد مجرد ذكريات للمكان الجغرافي والتاريخي والطبيعي وما يوحيه في النفس من مشاعر وأفكار بوصفه قطعة أرض عزيزة على القلوب نال منها المحتل منذ نكسة (1967/6/5م)؛ فأصابها بالانكسار والألم والحزن الذي ظهر في الأدب الحزيراني الذي جمع بين الجولان وفلسطين وكل أرض عربية احتلت آنذاك. ثم حُرّر قسم كبير منه في حَرب تشرين الأول (1973/10/6م) لم يستثمر الاستثمار المناسب أو الكافي على أهمية ما أنتجته تلك الحرب من أدب يتعلّق بالجولان أطلق عليه (أدب تشرين)، مثل كتاب (أدب الحرب) للدكتورة نجاح العطار؛ ورواية (أزاهير تشرين المدماة) لعبد السلام العجيلي؛ ورواية (المرصد) لحنا مينة أما الروائي الراحل فارس زرزور فقد سجّل معطيات شتى حول الجولان وبخاصة حين

استحضر (شجرة البطم) الوحيدة في تل العزيزيات... وغير ذلك من الإنتاج الأدبي الذي ارتبط تاريخياً وثقافياً، نفسياً واجتماعياً، وطنياً ونضالياً بالجولان سواء منه ما يتعلق بنكسة حزيران (1967م) أم بانتصار تشرين؛ فانتصار تشرين ـ مثلاً ـ أزهر في النفوس، وأعاد الأمل إلى القلوب بولادة الإنسان العربي الجديد وهو ما عبَّر عنه الشاعر الكبير نزار قباني في قصيدته (ترصيع بالذهب على سيف دمشقي) ومنها قوله:

شمس غرناطة أطلت علينا

بعد يأس وزغردت ميسلون

يا دمشق البسي دموعي سواراً

وتمنّي فكل صعب يهون

وضعي طرحة العروس لأجلي

إن مَهْر المناضلات ثمين

إن أرض الجولان تشبه عينيك

فماء يجري ولوز وتين

استردّت أيامها بك بَدْرٌ

واستعادت شبابها حطين

وهكذا أصبح من الثابت وجود أدب يمكن أن يطلق عليه (أدب الجولان)، وهو يضمُّ كل ما قيل فيه من أجناس أدبية؛ من دون أن نهمل النقد الذي رافقه... وكان يصدر عن تصورات وتحليلات شتى، فضلاً عن أنه اتّجه في كثير من معطياته الفنية والفكرية إلى قضايا توثيقية ذات قيمة كبرى؛ ولاسيما حين عبَّر عن شدّة المعاناة وأوجاعها في التشرّد والتهجير القسري... وصور التدمير والخراب والقتل الوحشي والمدروس بعناية فائقة... فأدب الجولان تناول المكان بكل أبعاده وأسراره، وطفق يواكب الوعي الجمعي والنضالي لقضية وطنية تحررية بامتياز، وغاص في الذات الإنسانية والإبداعية إلى الأعماق مثيراً في النفوس الآمال العريضة في تحرير كل ذرة من ترابه وإعادته إلى حضن الوطن الأم... فعلى أرض الجولان امتزجت الدماء العربية التي أكدت وحدة الهوية والجغرافية والدم والمصير بمثل ما أكد الأدب الذي قيل فيه أنه يعيش في القلوب والضمائر... هكذا أسهم أدب الجولان في تغذية الذاكرة الجمعية حين غدا صورة إبداعية تعزز الانتماء وتنمي الإرادة الوطنية المقاومة لكل أشكال الاستلاب والظلم والقهر؛ وتنتشل كل مواطن من فضاءات الضجيج القاتل، وتحولات الواقع الافتراضية التي تستغرق الانفعال والمشاعر الجياشة في ردّات فعْلٍ تضيع اتجاه البوصلة الحقيقي. وإذا كانت وظيفة الوعي

بمضمون أدب الجولان وإضاءة تجلياته مهمة فإن التعريف بالشكل الجمالي لا يقل قيمة عنه... فهو يجسد عظمة الحس العاطفي الصادق والنبيل؛ وينقل المتلقي إلى عالم ساحر من صور البطولة، ومشاهد الحرب، وكأن الملاحم ما وُجدت إلا فيه... فأدب الجولان يتوغل معرفياً في العقل لكنه يتوغل جمالياً في الروح والنفس فيزيدها رهافة وحساسية ...

وبناء على ذلك كله فالجولان فيما أصّله من ذاكرة معرفية آثارية وفكرية وفنية ودينية ما فتئ يفجر القدرة الإبداعية عند الإنسان لكي يتمسك بمعنى الوجود الكريم والسامي وهو يصبو إلى الحرية؛ وتعزيز الأصالة والانتماء ما قوّى في دلالاته زيادة وتيرة فاعليته الاجتماعية والخلقية، بوصفه ذاكرة وطنية يجسد الكينونة المبدعة ذاتها.

وإذا كان سقوط التفاحة من شجرة التفاح قد ألهم (نيوتن) نظريته في الجاذبية الأرضية فإنني ممن يرى أن الجولان هو من يحمل المثقف استلهام تلك المعاني بما يختزنه في ذاكرته من أبعاد ودلالات النهوض والارتقاء، فانتماء الجولان إلى الوطن الأم سورية كانتماء تلك التفاحة، أي إنه يعبر عن الحقيقة الوجودية الدائمة في الانجذاب إليه، وكشف مآلات التفكير للشخصية الوطنية، وثقافتها المرتبطة به وبجملة من القضايا الإنسانية المشابهة الأخرى.. ومن ثم لا يضيرنا إذا قلنا: إنه ــ وحده ــ يحدد مفهوم الثقافة الوطنية الإنسانية لكل مواطن سوري؛ ويبين مدى إخلاصه للانتماء الثقافي العام وفق المقولة القائلة: قل لي كيف تفكر أو تشعر أقل لك من أنت، ما يثبت أن الثقافة المعرفية التي تتناول مسألة احتلال الجولان هي ثقافة أبعد ما تكون عن الإيديولوجيا الخالصة؛ أو الثقافة الافتراضية؛ أو الانتماء الضيّق؛ إنها ثقافة اجتماعية مقاومة ممتدة في الزمان والمكان؛ ثقافة الحضور الدائم بتجلياته الفاعلة وليست الثقافة الآنية والمتبدلة... ولعل هذا قبل غيره يحدد نوع الثقافة التي يتصف بها المرء عامة والمثقف خاصة؛ في الوقت الذي يصنف درجة ثقافته بين من يطلق عليه اسم المثقف أو اسم المثقف الطليعي أو العضوي؛ وبخاصة حين يتبيّن مدى التزامه بالهمّ الوطني والإنساني ويرفض الاستسلام للأمر الواقع، أو لحكايات الوهم والتدجيل، والتشويه؛ ولاسيما أن هناك من يذهلك في حديثه؛ وغنى بعض المقولات التي يطرحها بين يديك ــ والمرء مخبوء تحت لسانه ــ فإذا

سألته عن مسألة وطنية كالجولان؛ أو لواء اسكندرونة تلجلج وتلعثم؛ وصمت صمت أهل الكهف، وعجز عن التعامل مع ثقافة الغائب... فإذا كابر وادعى المعرفة بتاريخ كل منهما وما آل إليه الاحتلال فيهما رأيته يسدُّ الخلل بخلل أكبر؛ فيسقط في حفر الوهم الثقافي. ومن ثمة لا يكفي المثقف إن كان خبيراً بكل مفاهيم العدالة الاجتماعية؛ ووظائف الديمقراطية؛ وفضاءات التعددية الحزبية والفكرية.... أن يكون قادراً على فهم قضاياه الوطنية والقومية، ما يعني إسقاط مقولة (المثقف ضمير مجتمعه) عنه... على حين أن المثقف العضوي أو الطليعي يظل على الدوام ـ وبخاصة في زمن الحرائق والأزمات ـ معبراً عن الإرادة الوطنية بما يحوزه من ذاكرة ثقافية واعية وأصيلة ومبدعة وملتزمة بالقضايا الكبرى والصغرى لمجتمعه. فمثل هذا المثقف والمبدع تنفتح ذاكرته على آفاق الاكتشاف والابتكار، والمبادرة الأرقى في الوقت الذي يبقى هذا المثقف متمسكاً بالحقيقة الوجودية لصيرورة الأوطان والأمم؛ ومقدرات الشعوب... وحيثما تنفتح ذاكرته الوطنية والقومية على ذلك يتجاوز السقوط في وهاد المغامرات القاتلة والانزلاقات المريضة؛ نفسياً وفكرياً، اجتماعياً وسياسياً ما يؤكد أن الوعي بقضية الجولان؛ والتصميم على تحريره لا تحتاج إلى برهان، أو دليل... ولعل هذا كلّه يثبت أن أرض الجولان لم تخضع لعملية تطبيع مع العدو الصهيوني كما حصل في سيناء والضفة الغربية...؛ وما زال المثقفون وأبناء الأمة يعملون جاهدين لمجيء الفرصة المؤاتية لتحريرها... ومما يؤسف له أن عَدَم التفريط بأرض الجولان، ورفض المساومة على أي شبر منه صار سهماً مقلوباً يرتد أحياناً إلى صدور السوريين المناضلين... فالثبات على المبدأ وعدم الإقرار بمشروعية الاحتلال والإيمان بأن الاحتلال زائل، وسيرجع شذاذ الآفاق الصهاينة إلى حيث أتوا عاجلاً أم آجلاً... كل ذلك صار مدعاة للتهكم أمام عمليات التطبيع التي جرت في (كامب ديفيد ـ 1979م) و(أوسلو ـ 1993م)، و(وادي عربة ـ 1994م) ـ مثلاً ـ وما زالت عمليات التطبيع مستمرة إلى زمن الربيع العربي الذي يقوده ـ على نحو ما ـ الباحث الصهيوني الفرنسي (هنري برنار ليفي)... وهنا تتجه عشرات الأسئلة إلى أولئك المثقفين والكتّاب والأدباء الذين اصطفوا إلى جانب التشويه المتعمد للموقف السوري؛ حتى غشيت أبصارهم عن رؤية

الحق والحقيقة، إذ راحوا يعيبون على سورية أنها لم تطلق طلقة واحدة نحو العدو منذ حرب تشرين (1973م)...

وإذا كان عدد من المثقفين لم يستوعبوا معادلة الصراع العربي/ الصهيوني بعد تلك الاتفاقيات، وبعد العدوان الصهيوني على لبنان في (12/7/ 2006م) حين وصف بعض المسؤولين العرب المقاومة بأنها مغامرة فعليهم أن يدركوا أن حركة التاريخ تظل دائماً لأصحاب الحقوق المشروعة؛ وما ضاع حق وراءه مطالب؛ وسيأتي اليوم الذي تشرق فيه الحرية على رُبى الجولان؛ وذرا جبل الشيخ؛ وإذا كانت السياسة اليوم تستدعي حرباً من دون سفك دماء فستكون الحرب ـ يوماً ما ـ هي سياسة دماء، كما قال الزعيم الصيني (ماوتسي تونغ) ذات مرة في وصف السياسة.

من هنا تصبح قضية الجولان ـ لأي مثقف منتمٍ، وملتزم بقضايا الأمة ـ قضية تعادل الوجود؛ ويصبح هو وأمثاله قادرين على قيادة المجتمع والتأثير فيه من دون أن يسقط أي مثقف في وهج الإعلام ومطبّاته وإلا فإنه سيبقى مهمّشاً ومعزولاً وغير قادر على التخلّص من عقدة الذنب التي ترافقه وتؤنّبه... وذنب المثقف العالِم بألف ذنب من ذنوب غيره... ومن ثمّة لا يجوز له أن يقوم بأي نمط من التطبيع مع العدو، ولا أن يعمل لحسابه، ولا الابتسام في وجهه ولا القبول بقراراته؛ فكل ذلك خيانة عظمى... بل إن أي التواء للمثقف عن قضايا الوطن والأمة إنما هو خيانة عظمى...

وفي ضوء ذلك كلّه يمكننا أن نحكم على أولئك المفكرين أو المثقفين الذين انحرفت عقولهم وحضروا مؤتمر (هرتزليا) في (30 -1 -2012/2م) أو أولئك الذين زاروا الضفة الغربية ويزورونها بصورة منتظمة تحت ذرائع شتى بأنهم مثقفون يعيشون خارج السياق الثقافي الوطني والقومي، وخارج سياق علاقة المحبة الصادقة للأهل والمكان؛ فعلاقة التوق إلى الجولان ـ ومن ثم إلى أرض فلسطين؛ بوصفها القضية الأم ـ هي علاقة وجود حُرّ وكريم؛ وميثاق قدسي؛ ورابط ثقافي حضاري أصيل وسامٍ؛ وليس مجرد توق إلى وطن جغرافي مليء بالذكريات ـ على أهميته ـ كما عرض لها عدد من الشعراء قديماً وحديثاً.

هذه هي الحساسية الوطنية الجديدة التي يغذّيها الجولان في النفوس ويرسّخها في العقول؛ حساسية تتجاوز اللعب بالعقول؛ والعواطف وتفضح أشكال المخادعة بالقول والفعل... حساسية تلتزم بكرامة الإنسان، وتعلي من معايير القيم الوطنية والنضالية، وتحارب كل مظاهر الاستلاب، والخوف والعجز... عليهم أن يتخذوا من أبناء الجولان أنموذجاً نضالياً في شنّ الحرب المستمرة على العدو حتى يعودوا إلى حيث كانوا في حضن الوطن الأم.

□□

افتتاحية . .

سلطان الكلمة أم .. كلمة السلطان

❑ مالك صقور

أيهما أسبق؟

أيهما أقوى؟

أيهما أبقى؟

❶

.. "في البدء كان الكلمة"، ليست مصادفة، أن يبدأ بها إنجيل يوحنا.

وليس مصادفة أن يبدأ الخطاب الإلهي للنبي العربي بـ: إقرأ.

الكلمة التي كان في البدء، وبها بدأت الرسالة المحمدية تعطيان الدلالة الشاملة والكافية للكلمة.

فللكلمة سلطتها وسلطانها، للكلمة قوتها، للكلمة مكانتها، للكلمة دورها، للكلمة فعلها، للكلمة سحرها، للكلمة سطوتها، للكلمة سرّها.

للكلمة فعل السم.

للكلمة فعل البلسم.

ولكن أية كلمة؟

* * *



كلمة السلطان تعني: **الطاعة، الانصياع، الخضوع، الخنوع، التدجين.**

سلطان الكلمة يعني: **كسر عصا الطاعة، التمرد، الثورة، التنوير. رفض التدجين.**

كلمة السلطان: فرض

سلطان الكلمة: رفض

وبين "الفرض" و"الرفض" تتجلى الثورة. وتتجلى كلمة الشاعر. والكاتب والفيلسوف.

***

❸

وكان صاحبي في شك من هذا...

فقلت له: هل تعلم من هو الملك في عهد سقراط وأفلاطون وأرسطو؟

قال: لا.

قلت: هل تعلم من الملك في عهد سفوكليس وأسخيل ويوربيد؟

قال: لا.

قلت: إذن، لن أسألك عن الملك في زمن هوميروس.

ودعني أقرّب لك:

هل تعلم من هو الملك في زمن فرجيل؟

قال: لا.

فقلت: من هو الحاكم في زمن ميلتون؟

قال: لا أعرف.

قلت: سأقرّب أكثر:

هل تعلم من هو الملك في زمن شكسبير؟

قال: لا أعرف.

قلت: هل تعلم من هو الملك في زمن آدم مسكيفتش؟

قال: لا أعلم.

قلت: هل تعرف من القيصر في زمن بوشكين ونيكراسوف؟

قال: لا.

قلت: هل تعرف من القيصر في زمن تشيخوف وغوركي وتولستوي؟

قال: لا.

قلت: هل تعرف الحاكم في زمن هوغو ولوركا؟

قال: لا.

وقلت لصاحبي، دعك من هؤلاء، فهم من أوروبا..

فهل تعلم من هم الأمراء والخلفاء في زمن الفرزدق وجرير؟

قال: لا.

قلت: هل تعلم من الملوك أو الخلفاء أو الأمراء في زمن بشار بن برد، ودعبل الخزاعي، وابن المقفع، والجاحظ؟

قال: لا. لا. لا. أعترف بجهلي. ومرماك بعيد، ولكن هل يفيد؟ إلى هنا ويكفي..

فقلت: اعلم إذن:

إن كلمة السلطان: فانية زائلة.

وإن سلطان الكلمة: هو الباقي الخالد.

***

❹

في "حكايات من إيطاليا" يروي مكسيم غوركي:

"ذات يوم، أقام تيمورلنك احتفالاً ملكياً في وادي كانيجولا الأخضر، أو (وادي الزهور)، كما أطلق عليه شعراء سمرقند. حيث أقيمت خمسة عشر ألف خيمة، كأنها خمسة عشر ألف سوسنة توزعت على شكل مروحة. وفي الوسط كان سُرادق ملك الملوك تيمورلنك يرتفع على اثني عشر عموداً من الذهب على شكل مربع، غُطيت جوانبه بالحرير المقلّم.

وفي كل زاوية من الزوايا الأربع وقف نسر فضي كبير، على أرض السُرادق المغطاة بسجاد من أبهى وأجمل سجاد في الدنيا، وقد وُزع ثلاثمئة إبريق ذهبي تطفح بأجود الخمور، وبكل ما يليق باحتفال ملكي.

وتحت قبّو السُرادق ارتفعت مصطبة حيث جلس النسر الخامس ملك الملوك ـ غورغان تيمورلنك، من خلفه جلس الموسيقيون، ومن أمامه جلس المقربون من الأمراء والزعماء والمدعوين من كبار القوم.

وصادف أن كرماني الشاعر، كان أقربهم إليه. ولسبب ما، سأل تيمورلنك الشاعر كرماني بكثير من الغرور والزهور بالنفس:

ـ يا كرماني، بكم تشتريني، لو عرضت للبيع في البازار؟

فأجاب كرماني حالاً:

ـ بخمسة وعشرين ديناراً.

اندهش تيمورلنك، وقال:

ـ لكن حزامي (زناري) يساوي هذه القيمة.

فقال كرماني: **لقد كنت أفكر بحزامك، لأنك أنت لا تساوي عندي فلساً واحداً.**

***

❺

دبشليم ملك الهند. طغى وبغى. تجبّر وتكبّر. بيدبا الفيلسوف، لم يستطع السكوت على الضيم والظلم. وبعد أن نَفَدَ صبره. فكّر في أن يواجه الملك كي

ينصحه، وأن يردّه إلى العدل والإنصاف. فجمع تلاميذه وقال أريد أن أشاوركم في أمر أطلت التفكير فيه، هو أمر دبشليم. وراح يشرح لهم شر الطغيان والاستبداد، وحفزّهم لمناهضة الظلم وأن مهمته معهم دفع الظلم ورفعه عن الرعية، وراح يضرب لهم الأمثال، وبعد التمهيد الطويل والأمثال الكثيرة، قال: فليشرْ كل واحد منكم بما يسنح له الرأي. فقالوا: أنت الفيلسوف الفاضل، والحكيم العادل، وأنت أستاذنا، ما عسى أن يكون رأينا عند رأيك. ولكننا نعلم أن السباحة في الماء مع التمساح يؤدي إلى التهلكة. والذي يستخرج السم من ناب الحية فيبتلعه ليجربه على نفسه، فليس الذنب للحية، ومن دخل على الأسد في غابته لم يأمن وثبته. ودبشليم الملك لم تفزعه النوائب وهو جبار صاحب تجارب، ولسنا نأمن عليك ولا على أنفسنا. إنا نخاف عليك من سطوته.

لم يسمع بيدبا نصيحة تلاميذه. وطرق باب الملك. واستأذن بالدخول، قائلاً أنه يحمل نصيحة للملك. وحين سمح له الملك بالكلام قائلاً له: يا بيدبا تكلم كيف شئت. فإني مصغ إليك. تقدم بيدبا الفيلسوف وقال:

إن الإنسان اختص عن سائر الحيوان بأربعة أشياء:

1ـ الحكمة

2ـ العفة

3ـ العقل

4ـ العدل

والعلم والأدب والروية داخلة في باب الحكمة.

والحلم والصبر والوقار داخلة في باب العقل.

والحياء والكرم والتهذيب والأنفة داخلة في باب العفة.

والصدق والإحسان وحسن الخلق داخلة في باب العدل.

واستطرد بيدبا في الحديث، فأتى على ذكر الأولين والآخرين وأتى له بأمثال من مختلف البلدان، وحدّثه عن ملوك الصين وفارس والروم. ثم تناول آباء الملك وأجداده الجبابرة الذين أسسوا الملك قبله. وبعد كل الذي ملكوه، وفعلوه، لم يمنعهم ذلك عن اكتساب جميل الذكر، ولا قطعهم عن اغتنام الشكر. والرفق والإحسان إلى الرعية. وأنت ورثت، لكنك طغيت، وبغيت، وعتوت وعلوت على الرعية، وأسأت السيرة، وعظمت منك البلية. وختم الفيلسوف قائلاً: وكان الأفضل لك أن تسلك سبيل أسلافك، وتقلع عما عاره لازم لك. وشينه واقع بك وتحسن النظر برعيتك. فلم أتكلم، أيها الملك، ابتغاء غرض تجازيني به، ولا التماس معروف تكافئني فيه. ولكني أتيتك ناصحاً مشفقاً عليك.

دبشليم الملك. لم يتوقع ذلك من بيدبا. فأمر بقتله وصلبه. لكن بعد قليل تراجع،

فأمر بحبسه وتقييده. وبعد مدة، سهد الملك سهداً شديداً. وعاش الأرق حتى المرض والوساوس، فتذكر الفيلسوف المحبوس. فطلبه، وقال له: يا بيدبا، أعد كلامك كله. ولا تدع منه حرفاً.

انتصر بيدبا الفيلسوف. وبقيت كلمته هي العليا.

***

❻

في قصة "السيف والقصبة" يروي ميخائيل نعيمة، أن الملك العادل استيقظ من نومه إثر منام مزعج فاستدعى مفسر أحلامه (بهرام) وكان شيخاً طاعناً في السن حوى من الحكمة والفضيلة ما لم يحوه أحدٌ من أبناء زمانه، ومما يروى عنه أنه كان يعرف لغة الطير والحيوان، وأنه تنبأ عن أمور كثيرة فما خابت له نبوءة.

اليوم يومك يا بهرام ـ قال الملك. فإن صدقت في تفسير الحلم الذي حلمته الليلة فطيّر النوم من أجفاني تنازلت لك عن نصف مملكتي، وإن لم تصدق تنازلتَ لي عن حياتك.

فأجابه بهرام بمنتهى التواضع والاحتشام: عاش مولاي الملك. أما أن أصدق أو لا أصدق في تفسير الحلم فأمر لا أستطيع البّت فيه. فما أنا غير قارئ في كتاب. وفي الكتاب ما يستعصي فهمه أحياناً إلا على كاتبه، وإني لأرجو أن أوفق اليوم، كما وفقت فيما مضى إلى فهم ما أقرأ. وأما أن يتنازل الملك لي عن نصف مملكته إذا صدقت؛ وأن أتنازل له عن حياتي إذا لم أصدق، فما أنا ممن يطمعون في ملك. ولا أنا ممن يبخلون بحياة. فليتطلف الملك ـ عاش رأسه وسلم ملكه، بأن يقص عليّ حلمه.

قال الملك: حلمت أيها الحكيم أن جيشاً جراراً جاء يغزو مملكتي. فخرجت على جيش عرمرم لملاقاته. ولكننا ما قطعنا فرسخاً وبعض الفرسخ حتى اعترض طريقنا رجلٌ رث الثياب، حافي القدمين، هزيل البنية، يحمل قصبة طويلة كتب على رقعة في أعلاها:

نريد خبزاً لا دماً

نريد عدلاً لا قانوناً

نريد سلماً لا هدنة

وطلبنا إلى الرجل مرة واثنتين وثلاثاً أن يتنحى عن الطريق. وأفهمه رجالي أن الذي يطلب إليه التنحي هو الملك بعينه. إلا أنه ما تزحزح من مكانه، عندها أمرت جيشي بقطع رأسه وبتحطيم القصبة. فانبرى له أحد الرجال واستل سيفه وأهوى به عليه. فقابله الأبله بالقصبة كما لو كانت ترساً. وإذا بالسيف يتطاير شظايا وتبقى القصبة سليمة.

حينئذ انبرى له ثان وثالث ورابع حتى آخر رجل من رجال الحاشية. وكلهم عملاق جبار. فكانت النتيجة واحدة: تتكسر السيوف، ولا تُمس القصبة بأذى، ويبقى الرجل صامداً كالطود لا يتراجع خطوة. إذ ذاك كادت تنفجر مرارتي غيظاً من رجال حاشيتي. فصحت بهم: ابتعدوا عن طريقي يا أرانب ويا ثعالب! واستللت سيفي وانقضضت بجوادي على الرجل وأنا أحسبني سأسحقه سحقاً. ولكن سيفي طار من يدي. ونشبت القصبة في بطن جوادي رفعه في صدري، فخرّ الجواد صريعاً وهويت من فوقه وبي رمق أخير يصيح: أين الرجال؟ وتراءى لي في لمحة البصر، وأنا أعالج سكرة الردى، أن جيشي قد انتشر في السهل وأن رجالي قد اصطفوا كتفاً إلى كتف وفي يد كل واحد منهم قصبة طويلة كالتي في يد المعتوه، وتحت قدميه سيف مكسور وفي أعلى القصبة رقعة كتب عليها:

ليس بالخبز وحده

ليس بالعدل وحده

ولا بالسلم وحده

يحيا الإنسان

وعندها استفقت من نومي وفي فكري وقلبي وأحشائي من الاضطراب ما لا يوصف. ذلك هو الحلم يا بهرام، فهات تفسيره ولك الأمان.

سمع بهرام تفاصيل الحلم فأطرق طويلاً حتى عيّل صبر الملك،

فصاح به: "تكلّم. أما قلتُ إنك في أمان".

عندئذٍ رفع الحكيم بصره عن الأرض وحدّق إلى وجه الملك، وأجاب بصوت لا خوف فيه ولا تردد:

"عاش مولاي الملك. وليعلم أن حلمه نبوءة بنهاية ملك السيف وبداية مُلْك القلم".

اعترض الملك قائلاً: وما دخل القلم في الأمر. فقال بهرام: إن القصبة التي رأيتها في يد المعتوه ما كانت غير رمز للقلم. فسأل الملك: والمعتوه؟ فأجاب بهرام: أما البهلول فشاعر أو كاتب أو فيلسوف.

فسأل الملك: والكتابة على رأس القصبة؟ فقال بهرام: ذلك ما يطلبه الشعب في سرّه. فلا يستطيع أن يعلنه غير شاعر أو كاتب أو فيلسوف يحسن استعمال القلم ويحسن قراءة ضمير الشعب.

وبعد حوار طويل بين الملك وبهرام، عن الخبز، والعدالة والقانون، والسلم، والبحبوحة التي ينعم بها الشعب في عهد الملك العادل، ينتهي بهرام إلى القول:

سلمك يا مولاي هو سلم السيف. أنت قد انتزعته من جيرانك انتزاعاً، ولا ندري متى ينتزعه جيرانك منك. إن سلماً يقوم بالسيف ينهار بالسيف. فهو هدنة لا سلم. أما السلم الذي يشاد على التفاهم والتعاون والتآخي فلا يتصدع ولا ينهار. ذلك السلم لا يفهمه السيف وتفهمه القصبة. ولذلك كتب في أعلاها: نريد سلماً لا هدنة. والسيوف التي

تكسّرت على القصبة، معناها، أن السيف سيمضي وستبقى القصبة.

امتعض الملك قائلاً: ومتى كانت القصبة أقوى من السيف؟ قال بهرام: ما كانت، ولكنها ستكون.

عندها قال الملك العادل: إنك مجنون أيها الشيخ.

فقال بهرام: قلت لك يا مولاي، إنني لست غير قارئ في كتاب. والذي أقرؤه في حلم مولاي هو أن دولة السيف آذنت بالغروب، وأن دولة القلم آذنت بالبزوغ.

لكن الملك العادل قال: يا لخيبة فألي فيك يا بهرام. لقد ضيعت حكمتك في شيخوختك. ولولا أنني أمنتك على حياتك لأمرت بقطع رأسك عن جسدك بحد السيف لعلك لا تنسى أن السيف كان "سيبقى أمضى من القصبة. لكنني سأحجز عليك في مقصورة من مقصورات قصري تطل على الساحة الكبيرة. لتبصر بعينيك ما سيفعله السيف بالقصبة.

وفي الصباح أمر الملك بجمع كل ما في مملكته من أقلام وبحرقها في الساحة الواسعة أمام القصر على مرأى من الجماهير، كما أمر بزج الشعراء والكتاب والفلاسفة في السجون.

وكان أمر الملك. فغصت السجون بالشعراء والكتاب والفلاسفة، وامتلأت الساحة الواسعة بالأقلام وأضرمت النيران في الأقلام وارتفع دخانها ولهيبها في الفضاء، حتى كاد أن يحجب الشمس، وهلّل الناس وكبّروا وتعالت هتافاتهم بحياة الملك. إلا بهلولاً واحداً، كان يدفع القوم حتى وصل إلى رابية الأقلام المشتعلة، واستل فحمة وكتب على علم كان على السارية:

نريد خبزاً لا دماً

نريد عدلاً لا قانوناً

نريد سلماً لا هدنة

وماهي إلا طرفة عين حتى مشت في الجماهير اهتزازات خفية كأنها السحر، وإذا بهم خضّم متلاطم الأمواج. وإذا بصراخهم يشق عنان السماء: الموت للملك".

من نافذته، كان بهرام ينظر بعينين دامعتين، وعندما سئل: أحزناً على الملك كان بكاؤه أم فرحاً بانتصار الشعب، أجاب: لا هذا ولا ذاك. لكنها العجيبة التي اجترحتها فحمة القصبة.

* * *



وقال دعبل الخزاعي:

بكى لشتاتِ الدين مكتئبٌ صبُ
وفاض بفرْط الدمع من عينهِ غَرْبُ

وقام إمامٌ لم يَكُنْ ذا هدايةٍ
فليس له دينٌ وليس له لبُّ

وما كانت الآباء تأتي بمثله
يُملّكُ يوماً أو تَدينُ له العُربُ
ولكن كما قال الذين تتابعوا
من السلف الماضين إذ عَظُمَ الخطبُ
ملوك بني العباس في الكتب سبعةٌ
ولم تأتنا عن ثامن لهم الكتبُ
كذلك أهل الكهف في الكهف
خيارٌ إذا عُدّوا وثامنهم كلبُ
وإني لأعلي كلبُهمْ عنْكَ رفعةً
لأنك ذُو ذَنبٍ وليسَ له ذنبُ
لقد ضاع مُلْكُ النّاسِ إذ ساسَ
وَصيفٌ وأشناسٌ وقد عَظُمَ الكربُ

* * *

8

وتقول الحكاية:

ذات يوم، انتشرت أغنية، كانت أسرع من النار في الهشيم. وخلال أسبوع، ردّد الأغنية كل أبناء البلاد. وصلت الأغنية إلى مسمع جلالة الإمبراطور، فجنّ جنونه.

فأمر حرّاسه وجنوده وتابعيه باعتقال كل من يظن أنه الشاعر مؤلف كلمات الأغنية. وفي غضون أيام قليلة غصّ السجن وضاق بعشرات المئات من الشعراء.

وبدأ التحقيق..

الداخل مفقود، والخارج مولود.

جرى الاستجواب بطرق عديدة. وكل من يعلن البراءة من هذه الأغنية، ولا يعرف صاحبها يُطلق سراحه، ويعد من المواطنين الصالحين.

في الشهر الأول: خرج نصف الموقوفين على ذمة التحقيق.

في الشهر الثاني: خرج ثلاثة أرباع الموقوفين.

في الشهر الثالث: بقي ثلاثة.

في الشهر الرابع: بقي واحد.

استدعي هذا الأخير إلى التحقيق. وقبل أن يُسأل عن صاحب الأغنية، وضع يده على أذنه وشرع يغني: الأغنية الممنوعة التي جرّت الويلات على الشعراء..

وبهذا، فقد وقع في الجرم المشهود معترفاً بأنه هو الشاعر صاحب الأغنية.

فرح صاحب الشرطة. فأخيراً وقع على ضالته المنشودة. وطار إلى جلالة الإمبراطور، ليقدم له "المجرم". كي يُساق إلى حبل المشنقة، وينال هو مكافأة عظيمة.

طال لقاء الإمبراطور مع الشاعر الأخير ـ صاحب الأغنية. وفوجئ الجميع بقرار الإمبراطور الذي أعلن: لن أعدم الشاعر الوحيد في مملكتي...

* * *

⑨

ذات عصر، ذات يوم، صرخ بشار بن برد:

إذا الملك الجبّار صعّر خده

مشينا إليه بالسيوف نعاتبه

وقتل بشار الشاعر شر قتلة، وبقيت كلماته تجلجل، وذاك الملك، أو الخليفة أو الأمير، صار نسياً منسياً...

* * *

⑩

وتقول الكتب:

لقد مضى القياصرة جملة وفرادى الواحد إثر الآخر، وبقي الكسندر بوشكين:

أريد أن أغني الحرية

وأفضح الشر المتربع على العروش

.....

الا اعلموا الآن، أيها الملوك

أن شيئاً لن يستطيع حمايتكم

لا العقوبات، ولا المكافآت

ولا مذابح الهيكل، ولا السجون

.....

فلتتخلعوا يا طغاة العالم

ويا أيها العبيد الساقطون انتبهوا

كونوا رجالاً شجعاناً

هبّوا وانتفضوا

.....

لن أموت أبداً - روحي في قيثارتي الحبيبة

رفاتي ستنبعث من تحت الرماد.

وسأظلُّ ممجداً في هذا العالم

وحياً ولو بقي مغن واحد.

* * *

(11)

وقال صاحبي: هذا صحيح، وأعرف أنه عندك الكثير والكثير أيضاً. ولكن.. ولكن أين هم الشعراء والكتاب والمفكرون والفلاسفة...؟.

فقاطعته قائلاً: تريد أن تسمع من الذي سرق ريادتهم ودورهم، وهي الحكاية الأخيرة، أراك تتململ، وقد ضجرت، فقال هات.

تقول الحكاية:

يحكى، أن سيدة عظيمة جداً. كانت حسناء لا يضاهي حسنها حسن في الدنيا. وكانت ثرية، معطاءة، كريمة، حتى ضربت الأمثال بأريحيتها، وطيبها، وكرمها، وحسن أخلاقها، وسلوكها. تحمل بيد كتاباً. وبيد مصباحاً. وكان لديها خادم وخادمة..

الخادم: فهيم، يمتلك ذاكرة جيدة، وضليع بالحساب والأرقام. فأطلقت يده في ممتلكاتها، وفوضته بمسك الدفاتر والحسابات.

والخادمة: ماكرة خبيثة، زئبقية، داهية. حازت هي الأخرى على ثقة هذه السيدة العظيمة، ففوضتها باستقبال وإلقاء الكلمات في المناسبات، حتى كانت ترسلها كي تمثلها في الندوات والمؤتمرات، لما تملكه من لسان معسول.

وذات ليلة، لعبت الخادمة لعبتها، وأغرت الخادم بالوعود، والمكافآت، قالت: نحن أنا، وأنت، نعمل ليلاً نهاراً، وفي كل الفصول. ننفّذ كل شيء، ونعمل كل شيء دون كلل أو ملل، والسيدة مرتاحة، تلقي كل شيء على كاهلنا، وعلينا تقع المسؤوليات الكبيرة والصغيرة، وهي السيدة تسود وتتسيّد، ولها التبجيل والاحترام.

ما رأيك يا صديقي، أن نجعلها هي الخادمة عندنا. هات يدك أعاهدك على ذلك. واترك عليَّ كل شيء.

راقت الفكرة للخادم، وفي ليلة ليلاء، أقاما انقلاباً، وهي نائمة.

استيقظت السيدة العظيمة، لتجد نفسها في منزل الخدم، والخادم والخادمة حلاّ مكانها في القصر.

ذهلتْ، حاولتْ، ناضلتْ، تمردت، لكنها لم تستطع أن تعيد مكانتها.

وما زالت، وحتى هذه الدقيقة تحاول السيدة العظيمة أن تستعيد سلطتها على الخادم والخادمة، وما زالت المعارك مستمرة.

السيدة العظيمة هي ـ الثقافة.

والخادمة هي ـ السياسة.

والخادم هو ـ الاقتصاد.

رئيس التحرير

□□

الجميل والقبيح من منظور فلسفي نقدي

□ هناء إسماعيل *

إنّ أبسط ما يقال في "الجميل والقبيح": إنّهما مقولتان تندرجان ضمن أسرة المقولات الجماليّة، فهما فردان في كلّ وليستا فقط الأساس الذي تقوم عليه الجماليّة. وإذا كانت هناك نظريّة قديمة عرفت بنظريّة الجمال والقبح، فإنّ هذا لا يعني تأكيداً على شرف المرتبة، فقديماً – وبالتحديدِ زمنَ أرسطو لم تكن هناك ما تعرف بالجمالية أو علم الجمال إذ كان مجرد تأملاتٍ وفلسفاتٍ لا تنهض، على ريادتها، بالجمالية كعلم له أصوله وأسسه الواجب أخذها بعين الاعتبار. إلا أنّنا ومن جانب آخر نشير إلى مدى الأهميّة التي أصابت كلتا المقولتين، فجعلتهما محورين للبحثِ والدراسة عبر هذا التاريخ الطويل، مع أنّ النظر إليهما كان يتفاوتُ درجة بين فيلسوف وآخر، إذ من الملاحظ أنّ مقولة الجميل قد حظيت باهتمام أكبر في البحث الجمالي من مقولة القبيح التي ظلّ الخوضُ فيها متضمّناً في خوضهم بالجميل، وذلك نظراً للتأثر بمفاهيم وإيديولوجيّات بعضها غيبي، وبعضها يخرجُ من صميم الواقع،

ولعلّه لا يخطئ بعضنا بعضاً إذ نقول: إنّ ما من أحد منّا، حتى نحن – المعاصرين – إلاّ وينجذبُ للجمال ويؤكد على شرفِ رتبته، وضعفه إزاءه قياساً بالقبح الذي تكون العلاقة معه علاقة نفور وبخاصة إذا ما تمثّل كلا الجمال والقبح في الأشخاص والأشياء التي نودّ اقتناءها وهلمّ جرّا مما نصادفه ونتوارث النظرة إليه في حياتنا الاجتماعية الاعتيادية رغم كون الجمال لا يتعدّى في حقيقته أن يكون كما سبق وأسلفنا مقولة من مقولات عدّة للجمالية، وفي هذا السياق يرى د. نايف بلوّز أنّ هذا الاهتمام بالجمال راجع إلى إحساس الإنسان بالضعف إزاء الطبيعة المؤلهة والعاتية وعليه: "كان يبحث عن

* أكاديمية باحثة من سورية.

الجمال فيما يعدّه سامياً وجليلاً" ولأجل ذلك طرح جملة من الألفاظ والمعاني هي من نوع ألفاظ القيمة المتعلقة بالجمال كقوله: جميل، رقيق، خلاب، ساهر، فاتن، أخّاذ.. رشيق، وهي -برأيه- قيم متمّمة لقيمة الجميل التي تشكّل مع القبيح والجليل والمأسوي وغيرها من القيم الأساس الذي تقوم عليه الجمالية(1).

كما يشير إلى محاولاتٍ قامت في تاريخ الجمالية بهدف توحيد الجمال مع بعض القيم الإنسانية والاجتماعية: كالحبّ، والعدالة، والبطولة والحريّة لكنه يرى أنّ أيّاً منها لا يمكن أن تقوم مقام الأخرى، وهذا أمر أدّى نوعاً ما إلى الفرز القيمي بين الجميل والقبيح يقول: "ويحلّل بعضهم تاريخ الجميل على ضوء الانسجام بين الواقع والمثل الأعلى، فإذا وافق الشيء صورته المرجوّة كان جميلاً، وإذا تعارض معها كان قبيحاً"(2).

وهذه المقابلة بين الجميل والقبيح وجدت مع أقدم الفلسفات الإنسانية متجلّية أكثر ما تكون في شكلها الأخلاقي بحيث يبدو كلّ ما هو خير جميلاً، وكلّ ما هو شرير قبيحاً كما هي الحال عند أفلاطون الذي أحسّ بخطرها الأمر الذي دفعه إلى رفض الكثير من فنون عصره باعتبارها تؤثر على أخلاق الناشئة كتلك المشاهد التي تظهر فيها الآلهة في صراعها مع بعضها، أو في شهوانيتها ونوازعها الشريرة التي لا تليق بمكانتها، ولعلّنا نتذكر هنا قصّة التفاحة الذهبية التي تنافست عليها الإلهات "هيرا / رمز السلطة والمال"، و"أثينا/ العقل" و"أفروديت /الجمال". والتي بسببها، وبسبب من أثر الجمال على النفس الإنسانية الشهوية التي بطبعها تميل إلى الجمال كان أن نشبت حرب طروادة الشهيرة كما يزعم رواتها وشعراؤها بدءاً بهوميروس ومن حذا حذوه في الفن.

وإنّ أفلاطون الذي يميل إلى التوحيد بين القيم الجمالية والأخلاقية لأنّه "لم تكن لديه تلك الفكرة الحديثة عمّا هو جمالي". لم يستطع مع ذلك أن يفرض هذه النظرة على من جاء بعده. فتلميذه أرسطو – ورغم كونه أيضاً لا يمتلك هذا الفهم الحداثي لما هو جمالي، إلا أنّه استطاع مع ذلك الخروج ولو قليلاً على ذلك المفهوم عندما تنبّه إلى أهمّية إتقان الصنعة في أيّ عملٍ فني بغضّ النظر عن موضوعه، فهو يرى أنّ دقة المحاكاة تؤدي إلى السرور بها حتى لو كانت الأشياء في الواقع قبيحة منفرّة.

ومن هنا فقد عدّ أرسطو أوّل من وضع حجر الأساس لهذا البناء الجمالي الشائك يقول هارولد أوز بورن عن هذه الخطوة الرائدة: "يمكننا القول إنّ ذلك يعدُّ وثبةً كبيرة متحرّرة من قيود الأخلاقيّة السابقة، أو بعبارة أخرى يعدّ أوّل مبدأ جمالي صريح ظهر في تاريخ النقد الأدبي" (3).

على أنّه يلاحظ هنا – وفيما تلا من عصور – عودة النظرة الأخلاقية للفن، أو بعبارة أدق تواتر هذه النظرة بما يشي بقصور الحسّ النقدي عما عرفه أرسطو ولعلّ لطبيعة النظم السياسية والاجتماعية وغيرها دورها البارز في نمو هذه الأحكام غير الفنية بين زمن وآخر. وهو الأمر نفسه الذي خضع إليه فرز الفنون، بين فن محترم كالتراجيديا مثلاً باعتبارها فن الطبقة العليا، والكوميديا كما عرفها أرسطو في كتابه فن الشعر، "فن الأراذل من الناس" وهكذا دواليك. والتاريخ العالمي شاهد على مثل هذه الأحكام التي يغدو بعضها جائراً إلى درجة تخوّل الحاكم أن يصول ويجول كما يريد فيما لا يرضيه من الفنون.

وعن مثل هذه الأحكام نورد المثال الآتي مما يخبرنا به جيروم ستولينتز في كتابه النقد الفني، يقول: "ففي القرن الثامن عشر انتُقِدَ هوغارث

لتصويره الإباحيّين والعاهرات، وفي القرن التاسع عشر حوكم فلوبير لأنّ روايته مدام بوفاري أظهرت البطلة في علاقات زنى مختلفة"(4).

والأمر كذلك فيما تلا من عقود، فالنظرة الأخلاقية إلى الفن ليست محصورة في زمن من الأزمان، ولا في شعب من الشعوب، دون أن يعني ذلك أن ليس ثمّة من يقف ضدّها أو يخرج عنها قليلاً أو كثيراً.

فالفيلسوف الألماني (كانط) يرى أنّه: "لتقدير الجمال حقّ قدره، لا بدّ من امتلاك عقل مثقّف(...) فالصالح أو العادل على سبيل المثال كما يتجليان في أفعال منفردة يمكن إرجاعهما إلى مفاهيم عامّة، والفعل يوصف بالصلاح حين يتطابق وتلك المفاهيم، أمّا الجميل فينبغي، على العكس من ذلك، أن يوقظ لذّة عامّة على نحو مباشر بغير ما صلة بمفهوم من المفاهيم"(5).

وإنّ النظر إلى الجميل والقبيح في تاريخ الجمالية لم يقف يوماً عند هذا البعد الأخلاقي فقط، فقد بحث في تقابلهما معاً من جوانب أخرى نظراً لاختلاف الثقافة والتربية والذوق والإيديولوجيات، فألبرتي فيلسوف عصر النهضة يردّ التقابل بينهما إلى أساس نفسي، فالجميل يولّد الانفعالات المحبّبة إلى النفس حتى لدى أسوأ الناس، بينما القبيح يولّد المشاعر الكريهة البعيدة عن النفس يقول: "من المستحيل أن تجد إنساناً مهما كان بائساً ومنحرفاً، ومهما كان فظّاً وقاسياً لا يتأثّر بالأشياء الجميلة، ولا ينشرح لها، ولا ينفر من الأشياء القبيحة"(6).

وأمّا مؤلف M.Wolff في كتابه علم النفس فيقول: "هناك أشياء تروقنا، وأشياء تزعجنا، وهذا هو الفرق الذي يكوّن الجميل والقبيح، فما يروقنا يسمّى جميلاً، وما يزعجنا هو القبيح"(7).

وإذا كان ألبرتي وولف يتفقان في ردّ الإحساس بالجمال والقبح إلى العامل النفسي، والإحساس الداخلي للإنسان، فإنّ ألبرتي يبدو موضوعيّاً في طرحه للموضوع، إذ يشير إلى أحاسيس عامّة يمكن أن نلاحظها بشكل واضح لدى الكثرة من الناس، على حين نجد فيما قاله وولف شيئاً من الخطابيّة الواضحة، والحسم بإطلاق الأحكام القيميّة، فيما يتعلّق بالجمال والقبح. فكأنّه بقوله: "هذا هو الفرق" لا يريد أن يترك مجالاً لقول آخر، أو كأنّه يقول: لا تختلفوا بعد اليوم!! وأيّاً كان الأمر فلسنا بصدد محاكمة Wolff، وإنّما ننطلق من تأكيده إلى إشارة مهمّة وهي أنّ هذا الموقف من الجميل والقبيح هو الأكثر شيوعاً في اعتقاد الناس، حتى لدى جمهرة من فلاسفة الجمالية، والأمر ليس غريباً "فالجميل" و"القبيح" من أكثر المقولات ارتباطاً بالمفهوم الشعبي لدى عامّة الناس، فإذا كنّا قليلاً ما نسمع بالجليل والكوميدي والتراجيدي خارج مناسباتٍ ثقافيةٍ ما، أو خارج قراءاتٍ خاصة، فإنّا كثيراً ما نسمع "بالجميل" و"القبيح" تندرجان على ألسنة الناس يوميّاً، وبشكل غير منضبط، ومن هنا فإنّ خروجهما على المفهوم النقدي الدقيق أمر يتوقّعه الباحث، ولا يمكن إلا أن يضعه في الحسبان.

وإذا كان هيتشسون يتحدث عن ملكة خاصّة للتمييز بين الجميل والقبيح، ويعدّ الجميل هو ما وجد ليدركه الإحساس الداخلي به، فإنّ ديدرو يجد في هذا الإحساس الداخلي متعاً ضروريّة، وعليه يؤكّد أنّ الإحساس الداخلي يقي من الانزلاق في هوّة التوهّم بتداخل إحدى القيمتين بالأخرى.

يقول: "إنّ للإحساس الداخلي متعاً ضروريّة، لأنّ جمال شيء ما وقبحه لا يتغيّران عندنا أبداً مهما حاولنا أن نحكم عليهما بطريقة مغايرة، فلكي يكون شيءٌ مزعج مفيداً، لا يبدو لنا

أجمل، ولكي يكون شيء جميلٌ مزعجاً لا يبدو لنا أكثر قبحاً(8).

إذن للإحساس الداخلي في نظر ديدرو حقّه في فرز القيم التي يراها مناسبة، ومن هنا نجده يؤكّد ويقول لمن يحاول الإغراء بغير ذلك: "ولو منحتمونا العالم كلّه لإجبارنا بالمكافأة على أن نرى القبيح جميلاً، والجميل قبيحاً (...) فلن تأتوا بأي تغيير في إدراكاتنا، وفي حكم إحساسنا الداخلي"(9).

وهذا التأكيد على انفصال القيمتين لا يعني في رأيه الأخذ بالمعنى الضيّق حيث القبيح نقيض للجميل، فديدرو صاحب فكرة العلاقات يعي خصوصيّة كلٍّ منهما، وعلى أساس هذه الفكرة يرى أنّ المرء يميّز بين الجميل والقبيح وبشكل واضح سواء أتعلّق الأمر بالحياة الإنسانيّة أم بالفن والأخلاق وغيرها. يقول: "إذن، بحسب طبيعة الكائن، وبحسب ما يوقظه فينا إدراك أكبر عدد ممكن من العلاقات، وبحسب طبيعة العلاقات التي يوقظها يكون هذا الكائن مليحاً وجميلاً جداً، أو قبيحاً أو منحطّاً أو ضئيلاً أو كبيراً"(10).

ونلاحظ أنّ ديدرو يجعل من الانحطاط الذي هو مفهوم أخلاقي وجهاً من وجوه القبح، مضافاً إلى ما يتعلق بالهيئة كالضآلة والكبر الأمر الذي يردنا إلى المفهوم الأخلاقي الذي تحدّثنا عنه سابقاً، والذي لم يقف يوماً عند زمن معيّن.

وأمّا هيجل فإنّه يرد التمييز بين الجميل والقبيح إلى نظرتنا الخاصّة للأشياء، وعليه تبدو الأشياء غير المألوفة لدينا قبيحة، على حين أنّ العادة تؤكدّ الإحساس بالجمال تجاه ما نراه يقول: "غير أنّ العادة نفسها لا تعدو أن تكون بعد ضرورة ذاتية خالصة، وبالاستناد إلى هذا المعيار يسعنا – على سبيل المثال - أن ندفع بصفة القبح الحيوانات التي تملك عضوية لا تشبه العضويات التي اعتدنا على رؤيتها أو التي تتناقض مع تجربتنا اليوميّة"(11).

وهيجل المهتم على ما يبدو بالعالم الحيواني لا يكتفي بمعيار العادة للإدلاء بحكمه حول الجميل والقبيح، وإنّما يحتكم أيضاً إلى أساس آخر، وهو مدى القدرة والحيويّة والنشاط، فالجمال، برأيه، كائنٌ في الحركة، وما لم يكن ذلك، فحكمه على الحيوان بأنّه قبيح. يقول: "توجد فروق جوهرية تسمح لنا بالتمييز بين الجمال والقبح في العالم الحيواني، ومن هذا القبيل أنّ الحيوانات البطيئة الخطو التي تدبّ بمشقّة، والتي ينمّ مظهرها عن عجز عن الحركة، والفعل السريعين تثير نفورنا بسبب قصورها هذا تحديداً، والحال أنّ النشاطيّة والحركيّة علامتان على مثالية أسمى للحياة"(12).

وهيجل فيما يخصّ الواقع الطبيعي الحي وبشكل خاص الإنسان يؤكد على الشكل الحسيّ للتجربة، فالجمال هو الفكرة التي ندركها في إطارها الحسي، وبرأيه أنّ عدم قدرتنا على فهم الجمال راجع إلى أنّنا نبحث عنه بطابعه المجرّد فقط(13).

وإذا كان الأمر كذلك فإنّ هذا الحكم على مبدأ الحركة من جانب، والفهم الحسي للتجربة من جانب آخر لم يكن رهين التفكير المثالي وحسب، فهذا الحكم على أساس من الحركة يمكن أن نجده أكثر وضوحاً وعمقاً لدى فيلسوف ألماني آخر هو ليسينغ الذي ربط الجمال بحركة النضال والفاعلية والتمرّد على قوى الشرّ والطغيان، فهو يرفض السكون الواعي الذي نادى به فنكلمان ويؤكّد على الحركة الحرّة، ومن هنا – كما ينقل لنا د. رضوان القضماني - فإنّ الإنسان الرائع في نظره ليس أبداً: "ذلك الإنسان الذي يتحمّل العذاب بثبات، بل هو كذلك كالإنسان الذي يحتجّ ويناضل وينتصر"(14).

والأمر كذلك فيما يخصّ التفكير الحسي الذي وُجدت أصداؤه أيضاً لدى علماء الجمال الماديين ما قبل الماركسيّة وما بعدها بشكل أكثر نضجاً.

فالماركسيون يؤكدون على الوحدة بين الجانبين الحسي والعقلي مقابل ما كان أسلافهم – ما قبل الماركسية – يؤكدون على الجانب الحسيّ فقط للظاهرة الجمالية(15) فتشيرنشيفسكي المنتمي إلى فترة ما قبل الماركسية – وعلى سبيل المثال لا الحصر – كان يقول: "غير المحسوس غير موجود بالنسبة إلى الإحساس بالجمال"(16).

وإذا بحثنا في الفلسفة القديمة، فإننا لا شك سنجد إرهاصاً لهذا التقابل لدى الإغريق من فيثاغوريين وماديّين ذريين، ولدى الهلينيّين من رواقيّين وأبيقوريّين، وكذلك الأمر في الفلسفة العربيّة الإسلاميّة التي نجدها وبتأثر واضح بفكرها الديني ترفع الجمال إلى التجريد المطلق على حين تدفع بالقبح إلى المحسوس باعتباره أدنى درجة، فبرأي كبار متصوّفيها أنّ: "النقص والعدم والفساد والتسفّل والقبح من صفات المادّة فمن البدهي ألا يكون الجمال عنصراً مادياً"(17)، وبرأيهم أننا حين نقول عن شيء ما إنّه جميل فالواقع أننا لا نرى الجمال وإنّما نرى حامله، فإذا حصل سوء ما فمردّه إلى الحامل لا إلى الجمال الذي هو مطلق بالضرورة، يستمدّ بهاءه من الله. يقول: د. سعد الدين كليب في توضيح هذا الجانب من فلسفتهم: "يمكن القول بأنّ وصف الأشياء الماديّة بالجمال هو من قبيل المجاز لا الحقيقة(...) فلا جمال فيما هو مادي ولكن أيضاً لا ظهور للجمال في هذا العالم من دون الماديات(...) وهذا ينسجم ونظرية الفيض التي تفترض المادّة مجرّد حامل للصورة"(18).

وسواء أتعلق الجمال والقبح بما هو مادي أم بما هو مثالي، فإنّ أمراً لا خلاف عليه، وهو أنّ كلاً منهما موجود بحكم الواقع بجوار الآخر، بل إنّ هنالك من يرى أن ثمّة حتميّة تقتضي عدم انتفاء القبح من الوجود فهو مطلوب لغاية تختلف باختلاف الفلسفة التي تحملها، فالمتصوّفة المسلمون يرون أنّ ضرورته واجبة لغاية الاعتبار، فهو مهمّ لتبيان الجمال، ضروري لتتضّح المراتب في الوجود، يقول الجيلاني:

"من الحسن أيضاً إبراز جنس القبيح على قبحه لحفظ مرتبته في الوجود، ولهذا فإنّ القبح في الأشياء إنّما هو للاعتبار، فارتفع حكم القبح المطلق من الوجود فلم يبق إلا الحسن المطلق"(19)، وبناءً على هذا الشاهد فإنّ د. كليب يستنتج أنّ القبح، بهذا المعنى، صار في الفلسفة العربيّة نوعاً من الجمال، فهو جمال على صعيد الوظيفة، تلك الوظيفة التي تتلخّص كما سبق وذُكر بإظهار جمال الجميل، إذ لولاه لما عُرف ذلك الظهور.

إذن الشيءُ يبرز جنسه ضدّه – كما يقال – ذلك أنّ طبيعة الحياة تجاور الأضداد فيها لكي يتمّ توازيها، وعليه يبدو طبيعياً – كما يقول فكتورهوغو – أن نجد القبيح في حياة الإنسان إلى جوار الجميل، والمشوّه إلى جانب اللطيف، وكذلك الشرّ مع الخير، والظلام مع النور. فالقبيح في نظره ضروري لأنّه: "زمن توقّف، وحدّ للمقارنة، ونقطة انطلاق نسمو منها نحو الجميل بإدراك آخر، وأكثر استثارة، فالسمندل يبرز جمال حورية البحر، والقزم يجمّل السلف"(20).

وهوغو في تأكيده على أهميّة القبح في الفن لا ينسى أن يورد أمثلة مختلفة قديمة وحديثة تدلي بهذا التجاور، فإذا كان العصر الحديث قد انتصر للقبح، فإنّ العصر القديم لم يعدم صوره في الفن، من ذلك ما يتعلّق بالجنيّات وربات الجحيم الطائرات حيث ما يبدو قبيح الشكل

ليس كذلك في المضمون والعكس صحيح. يقول: "فربّات الجحيم، والشريرات الطائرات قبيحات بصفاتهنّ أكثر مما هنّ قبيحات الملامح، أمّا الجنيّات فجميلات ويُدْعون بالأومينيديات أي الناعمات والخيّرات"(21).

وإنّ النظر إلى الجميل والقبيح قد بحث من جانب الحكم المطلق والنسبي، إذ غالباً ما ارتبط الحكم المطلق بأصحاب النزعات المثالية والغيبيّة، وهي لا ترى جمالاً إلا في العالم العلوي الذي لا يرتبط أبداً بعالم المحسوسات، وإنّما يتفوّق عليه، فأفلاطون لا يجد إنساناً يمكن له أن يبلغ حدّ المثاليّة، وعليه يؤكدّ أنّ الجمال كائن فقط في عالم المثل "فقد يكون الإنسان خيّراً، ولكنّه ليس الخير، وقد يكون عظيم الجمال ولكنّه ليس الجمال"(22).

والانتقال إلى الجمال الواسع عنده يؤكدّ أنّه جمال لا نسبيّة فيه، وهذا ما يتّضح من حوارية أقامها أفلاطون في مأدبته بين "ديوتيم" وامرأة أجنبيّة، فهي تقول: "لا يكون جميلاً في هذه النقطة، وقبيحاً في تلك النقطة، ولا يكون تارة جميلاً، وتارة لا، ولا يكون جميلاً في هذه المناسبة، وقبيحاً في مناسبة أخرى"(23).

فجمال النفوس أسمى من جمال الأبدان لدرجة أنّه كما يقول "ديوتيم": "إذا حدث أن كانت نفس كريمة في بدن لا نضرة فيه، فإنّه يكتفي بحبّ هذه النفس، والاهتمام بها، وإنجاب الأحاديث من هذا القبيل"(24).

أمّا القديس أوغسطين فإنّه يبحث عن الجمال في الوحدة والتناغم بين الأجزاء، وهذا الأمر لا يتمّ في الأرض، وإنّما هو كائن في عالم يفوق إدراكنا: "إذ فوق عقولنا وحدة أصيلة، سامية، خالدة، كاملة، هي القاعدة الجوهرية للجميل"(25).

وجمال المخلوقات عنده قبس من الجمال الإلهي: "وعظمتها صورة تنطق بقوّة الخالق وتنوّعها دليل على لا نهايته"(26).

وبالانتقال إلى الفلسفة العربيّة الإسلاميّة نجد أنّها نظرت إلى القيم مجتمعة على أنّها قيم موضوعيّة سواء تمّ الإقرار بها أم لا. فعندهم أنّ الجمال قائم بمعزلٍ عن الذات، طالما أنّه يرتبط بالكمال الذي لا يخلو منه موجود على الأرض(27) وهو جمال مطلق باعتبار أنّه يصدر عن الله حتى لو تظاهر بالمادة التي هي حامل ربما لا يليق به، وذلك بخلاف القبح الذي لا يمكن أن يصدر عن الله، وبالتالي فهو ليس مطلقاً، وإنّما نسبي يرتبط بالمادة ارتباطاً عضوياً، وهذا ما يفهم من قول الجيلاني: "فارتفع حكم القبح المطلق من الوجود، فلم يبقَ إلا الحسن المطلق"(28).

وأمّا هيجل فإنّه بتفضيله الجمال الفني على الطبيعي يرى أنّ الجمال في الطبيعة لا يقوم بمعزلٍ عن الذات الأخرى، فهو جميل بقدر ما يتمّ إدراكه من قبل الآخرين"(29).

وأمّا الجمال الحقّ والمطلق في نظره فكائن في عالم آخر يتجاوز التأثّر بما هو خارجي، وينعتق من أيّة محاولة لامتلاكه، فهو حرّ لامتناهٍ قائم بذاته يقول: "إنّه بفضل تلك الحرية، وذلك اللاتناهي الملازمين لمفهوم الجمال، وللجمال الموضوعي، ولتأمله الذاتي على حدٍ سواء، يخرج الجميل من الدائرة النسبية للشروط المتناهية ليدلف إلى مملكة الفكرة والحقيقة"(30).

وهذا لا يعني بالطبع أنّه يحصر الجمال المطلق بالجمال الفني، ذلك أنّ الجمال الذي يظهر في عملٍ فني أيضاً يختلف بنظره من شعب لآخر، فمفهوم الصيني عن الجمال لا يشبه في شيء مفهوم الزنجي، والأمر كذلك لدى الأوربيين وغيرهم(31).

أمّا ديدرو فإنّه -وإن أكّد على أهميّة إدراك العلاقات في موضوعٍ ما - إلاّ أنّه قد فرّق بين حقيقة الموضوع وإدراكنا له، فالوعي المدرك قد ينظر إلى الموضوع على أنّه جميل أو قبيح، أو أنّه ليس جميلاً ولا قبيحاً، ومع ذلك تبقى حقيقة الموضوع كما هي. فإن كان ليس ثمّة جمال مطلق برأيه، فإنّ ثمّة جمال واقعي، وآخر مدرك يقول: "وقولي كلّ شيء يتضمّن في ذاته ما يوقظ هذه الفكرة (فكرة العلاقات) يعني وجوب التمييز بين أشكال الأشياء ومفهومي عنها، فإدراكي لا يضعُ في الأشياء شيئاً ولا يسلبها شيئاً، وتفكيري أو عدم تفكيري بواجهة اللوفر لا يقلّل من أجزائها التي يكونها هذا الشكل أو ذاك (...) وسواء أوجد بشر أم لم يوجد لا تكون أقلّ جمالاً. لكن فقط بالنسبة لكائنات ممكنة مكوّنة من روح وجسد مثلنا، لأنّها عند كائنات أخرى ربّما لا تكون جميلة ولا قبيحة حتى إنّها قد تكون قبيحة"(32).

والحديث عن نسبية المفاهيم والقيم لم يقف يوماً عند جانب بعينه، فقد تناول ماله علاقة بالجسد كالطول واللون أو ما له علاقة بالجنس أو العمر أو حتى النوع: "فأجمل قرد هو قبيح بالنسبة للجنس البشري، كما أنّ أحكم الناس عند مقارنته بالآلهة يشبه القرد في الذكاء والجمال"(33).

هذا وقد تمّ النظر إلى الجميل والقبيح باعتبار الظروف التي تحيط بالإنسان، ويشير هاوزر إلى أنّه في عصر التنوير تمّ النظر إلى أنماط مختلفة من الجمال باختلاف الظروف الماديّة، ففي الصين مثلاً نجد أنّ: "الإله الصيني لديه كرش كبير يماثل ما لدى الموظف الصيني الكبير"(34).

ويضرب لنا ديدرو مثلاً عن تغيّر الظروف بمسرحيّة /هوراس/ لكورني، فكلمة "ليمت" في هذه المسرحية لا تبدو جميلة ولا قبيحة، أو ربمّا هي تميل إلى القبح أكثر من الجمال في نظر من ليس مطلعاً على ظروفها، لكن ما إن يدرك السامع أنّها قيلت في معركة تتعلّق بشرف الوطن حتى تبدو جميلة، هذه الكلمة نفسها التي إذا نقلت إلى لسان /سكابان/ بطل مسرحية موليير الشهيرة /حيل سكابان/، والمعروف بحيله ودهائه، فإنّها لا شك سوف تثير الضحك والسخرية لدى جمهور عريض من المستمعين(35).

وأمّا د. عبد العزيز حمّودة، فإنّه من استعراضه آراء عدد من كبار دارسي الجمالية، فيما يخصّ الجمال والقبح، فإنّه يخلص إلى نتيجة مفادها أنّ الأمر يتعلق بالأمزجة والأهواء عند الأشخاص أنفسهم، أو بين شخص وآخر، خاصّة إذا تعلّق الأمر بالجمال الطبيعي لا الفني. يقول: "قد يكون جميلاً جداً في عين إنسان في لحظة ما، ويكون قبيحاً في عين إنسانٍ آخر في اللحظةِ نفسها، بل إنّه قد يكون جميلاً في عين الإنسان الواحد في لحظة ما، وقبيحاً في لحظة أخرى تبعاً لتغيّر مزاجه وأهوائه"(36).

وإنّ هذا الرأي للدكتور حمّودة يرجعنا إلى آراء عددٍ من فلاسفة الجمالية ممّن جعلوا العامل النفسي أساساً في تحديد القيم، وإن كان د. حمّودة قد نظر إلى الموضوع من جانب مختلف قليلاً. فإذا سلّمنا معه باختلاف الأذواق بين الناس، وهذا طبيعي نظراً لاختلاف الذكاء والثقافة والدربة الجمالية، فإنّنا مع ذلك لا نستطيع القول بأذواق مطلقة من شأنها أن تجعل المسافة جدّ واسعة بين اثنين ينتميان إلى مكان واحد، وبيئة واحدة، خاصة إذا تعلّق الأمر بالنسبة الأعم من الناس حيث تبدو وجهات النظر

متقاربة على اختلافها بخلاف ما هو كائن في الحالات الاستثنائية بين رجل استثنائي الذكاء، وآخر استثنائي الجهل والتخلف. إذ لدى الغالبيّة العظمى من الناس ثوابت للجمال والقبح تجعل اثنين لا يختلفان كثيراً عليها، فأن أرى هذا المنظر جميلاً جداً، والآخر يراه قبيحاً جداً بالمطلق أمر ليس دقيقاً تماماً إذ يكمن الاختلاف في درجات الإحساس بالجمال والقبح لا في النفي والإثبات القطعيين، كأن أرى هذا الشيء أكثر جمالاً مما يراه الآخر، أو أحسّ بهذا الأمر أقل قبحاً، كما أني لا أرى هذا الشيء، أو الموضوع جميلاً لشعوري بالفرح، ثمّ قبيحاً عندما أشعر بالحزن، ذلك أنّ الفرح والحزن حالتان انفعاليّتان طارئتان، ولا تستطيعان التأثير طويلاً، فما إن يزول الانفعال حتى تزول آثاره، والمطلوب، هنا، نظرة جمالية أساسها الإدراك الواعي، والمنظم للموضوع الجمالي. فالنظرية – كما هو معلوم – لا تتأسّس على منظور انفعالي أو على منظور المعرفة اللحظيّة، لأنّه لو أسّسنا نظرياتنا بهذا الشكل لكنّا في كلّ مرّة مضطرين للتغيير، إذ ما تكاد نظرية تبدأ بالثبات حتى تأتي أخرى وفي زمن آخر قصير لتقلعها من مكانها.

والواقع أنه يبقى إدراكُ الإنسان المنظر الجميل على أنّه جميل حتى لو كان حزيناً، لكن ما يطرأ عليه هو عدم قدرته على التفاعل الجمالي معه، فهو لا يجده قبيحاً بالمطلق، وإنما هو غير قادر على التمتّع بإدراكه جمالياً نظراً لعدم قدرته على التفاعل معه باعتبار أنّ حزنه صرف انتباهه عنه إلى مشكلته الطارئة لكنه لو عاد – وهو حزين – فأعطى التأمل الجمالي حقّه، فإنّه لا شك لن يرى المنظر الجميل أمامه قبيحاً، بل على العكس من ذلك. قد يؤثر جمال المنظر في شعوره، فيتحوّل شعور الحزن عنده إلى ارتياح، وبعده إلى الفرح، أليس يدعى المريض نفسياً إلى الترويح عن نفسه في الطبيعة الساحرة الأخّاذة حيثُ إلفة الجمال تعيد إليه الصحّة النفسية.

لا شكّ أنّ للتأمل الجمالي دوره في الإحساس بالجمال، ومن هنا تغدو الانفعالات مختلفة غير ذات بال في التأثير الجمالي، هذا في الواقع الطبيعي والأمر لا يختلف أيضاً فيما له علاقة بالفن، فكما يرى هيجل فإنّ الشعور ذاتي، على حين أنّ للعمل الفني طابعاً شمولياً من شأنه أن ينسينا الخاص في أثناء تأملنا فيه، وعليه فإنّنا لو: "تأملناه على ضوء الشعور، فلن نرى الشيء ذاته، وإنّما سنرى أنفسنا بخصوصياتنا الذاتيّة"(37).

وختاماً نشير إلى أنّ دراسة الجميل والقبيح لم تعرف حدّاً تقف عنده، ولا شكلاً واحداً تطرح فيه، ومع ذلك فإنّ هناك حقيقة خاصة لا سبيل إلى انكارها معها، وهي الحقيقة الفنية التي يبقى لها حضورها الأبهى في العلاقة بين موضوعي الجميل والقبيح.

الهوامش:

1 ـ بلوز، نايف: علم الجمال، ص92.

2 ـ المرجع نفسه: ص97.

3 ـ حمودة، د. عبد العزيز: علم الجمال والنقد الحديث، ص115.

4 ـ ستولنتيز، جيروم: النقد الفني، ص536.

5 ـ هيجل، المدخل إلى علم الجمال ص109.

6 ـ مجموعة مؤلفين: موجز تاريخ النظريات الجمالية ص86.

7 ـ ديدرو: بحث في الجميل، ص27.

8 ـ المرجع نفسه ص35.

9 ـ المرجع نفسه: ص36.
10 ـ نفسه: ص68.
11 ـ هيجل: المدخل إلى علم الجمال، ص210.
12 ـ هيجل: نفسه، ص216.
13 ـ محمد، د. رمضان بسطاويسي: الجميل ونظريات الفنون، ص33.
14 ـ القضماني، رضوان ص97.
15 ـ المرجع نفسه: ص100.
16 ـ كليب، د. سعد الدين: وعي الحداثة، ص128.
17 ـ كليب، د. سعد الدين: البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي، ص175.
18 ـ المرجع نفسه: ص176.
19 ـ نفسه: ص197.
20 ـ هوغو، فكتور: مقدمة كرومويل، ص104.
21 ـ المرجع نفسه: ص96.
22 ـ فولكييه، بول: هذه هي الوجودية، ص14.
23 ـ أفلاطون: المأدبة، ص96.
24 ـ المرجع نفسه: ص195.
25 ـ ديدرو، بحث في الجميل، ص26.
26 ـ فولكييه، بول: هذه هي الوجودية، ص18.
27 ـ كليب، د. سعد الدين: البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي، ص140.
28 ـ المرجع نفسه: ص197.
29 ـ هيجل: المدخل إلى علم الجمال، ص206.
30 ـ المرجع نفسه: ص195.
31 ـ محمد، د. رمضان بسطاويسي الجميل ونظريات الفنون، ص148
32 ـ ديدرو: بحث في الجميل، ص63.
33 ـ مجموعة مؤلفين: موجز تاريخ النظريات الجمالية، ص248.
34 ـ هاوزر، أرنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ج2، ص179.
35 ـ ديدرو: بحث في الجميل، ص70.
36 ـ حمودة، د. عبد العزيز: علم الجمال والنقد الحديث، ص70.
37 ـ هيجل: المدخل إلى علم الجمال، ص73.

المراجع:

1 ـ المأدبة: أفلاطون، المدخل إلى علم الجمال: هيجل.
2 ـ موجز تاريخ النظريات الجمالية م. أوفسيانيكوف، ز. سميرنوفا تر. باسم السقا، دار الفارابي، بيروت 1979.
3 ـ النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية: جيروم ستولينتز المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1981.
4 ـ هذه هي الوجودية: بول فولكييه، تر: محمد عيتاني، دار بيروت للطباعة والنشر، 1953.
5 ـ بحث في الجميل: ديدرو، تر. د. علي نجيب إبراهيم، أرواد للطباعة والنشر، ط1، 1997.
6 ـ مقدمة كرومويل "بيان الرومانتيكية": فكتور هوغو، تر. د. علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع، دمشق، 1994م.
7 ـ الفن والمجتمع عبر التاريخ: أرنولد هاوزر، تر: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 1981، ج1، ج2.
8 ـ علم الجمال والنقد الحديث: د. عبد العزيز حمودة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 1999م.

9 ــ وعـي الحداثـة /دراسـة جمالـية في الحداثـة الـشعرية/ ، د. سـعد الـدين كلـيب، اتحـاد الكتاب العرب 1997.

10 ـ الجميل ونظـريات الفنون /دراسـات في علم الجمــال/ : د. رمــضان بسطاويــسي محمّــد ، كتاب الـرياض، العددان (25 ـ 26) ينايـر، فبراير، 1996م.

11 ـ البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي: د. سعد الدين كليب، دراسات فكرية 35، وزارة الثقافة – دمشق، 1997.

12 ـ علم الجمال: د. نايف بلّوز، المطبعة التعاونية دمشق، جامعة دمشق، ط2، 1982، 1983

13 ــ مـبادئ الـنقد ونظـرية الأدب: د. رضـوان القضماني، منشورات جامعة البعث.

□□

مستويات القراءة

□ بن لحسن عبد الرحمن *

الشروح الشعرية

إن الشروح الشعرية تندرج ضمن حقل القراءة، وتختلف من قارئ إلى آخر حسب الكفاءة والقدرة التي يمتلكها، والأدوات الإجرائية التي يوظفها، وذلك ما يسمى بتعدد القراءات للنص الواحد حسب النظريات الحداثية، وللقراءة شروطها وضوابطها، ومنها أن تكون قراءة واعية ومركزة ومنظمة ومنتجة وتحقق الغرض المطلوب.

فالشرح يحمل عدة تساؤلات، لا بد من معالجتها وهي:

هل الشرح تأليف أم تحقيق؟ كيف تصنف هذه الشروح في القراءات الحداثية أو في القديمة (فقه، لغة، بلاغة)؟ هل هو معياري وحقل لإنتاج المعيار (النحوي، البلاغي، الصرفي،...)؟، ما هي طبيعة النصوص التي يتخلق حولها الشرح؟، هل الأمر يعود إلى لغتها، تراكيبها، لبسها، غموضها، استغلاقها؟، هل النصوص التي اتصل بها الشرح هي نصوص بالضرورة تكون نصوصاً أصلية (أولية، بدئية)؟، وتستلزم وتستوجب الشرح؟

هل يراد به أن النصوص كانت تشكل قطيعة لغوية وخصوصية بنائية، وجاء الشرح لكي يدلل هذه القطيعة لإحداث تواصل بين النص والمتلقي؟. فالقصيدة تحتاج إلى تدليل وقراءات تكسر هذا العائق الفيلولوجي وهذه العقبة، وتمحو هذه القطيعة، يقول مصطفى ناصف "إن الكلمات ليست ثابتة وإنما هي دائماً تحدث حركة خفية تبعاً للنسق الذي تحيا فيه".

فالشرح تقريب دلالي وليس المطابقة، وهو مكرس لإنتاج معنى ولصناعة المعنى، وهناك ثغرات يجب ملؤها وردمها وهنا يكمن دور الشراح، والثغرات دائماً قائمة.

فالكلمة في الشرح تنهض على كلمات، لأن الكلمة ضمن إجرائية الشرح تؤدي فعالية المقاومة، مقاومة لا تقبل بالتجاوز والمطابقة، فهو

---

* باحث من الجزائر.

اقتراب فقط. فالنص الإبداعي يتطلب أكثر من قراءة، روح الشعرية تتعامل مع نظرية القراءة أو نظرية التلقي كأنها مدونة نقدية، فنسأل فيها عن مفهوم الشعر أو مفهوم الإبداع أو مفهوم الناقد أو قضايا نقدية أو القراءة بالمماثلة التي تعتمد على القياس.

وإذا كان النقد صناعة وحرفة، فإن الشروح تعد صناعة، أي حرفة أنتجت لنا مدونة لا تخص إبداعاً، وليست كالنقد وإنما هي مجال آخر قد يتوسط بين صناعة الإبداع وصناعة النقد، وهي كذلك المستوى الأدائي والإجرائي للنقد، نجد كتباً تكلمت عن الشعر ولم تتعامل مع النص، فالكتب التي طبقت للنقد ولم تنظر هي كتب الشروح الشعرية. وهنالك من وجد فيها التنظير، من ذلك شروح المرزوقي لحماسة أبي تمام ـ الذي فيه مقدمة أسهمت كثيراً في النقد الشعري ـ فالشروح الشعرية هي ممارسة نقدية، تمثل مصدراً مهماً في المدونة النقدية العربية ذلك أنها استطاعت أن تجمع بين النظرية والتطبيق، واستطاعت أن تقدم لنا مصنفات نقدية تمثلت الإجراءات (الأدوات الإجرائية) للنقد الأدبي القديم، فاهتم بقضاياه وبالوزن والقافية وبعيوب الشعر، كما كان للشراح مواقف من الشاعر.

فالشرح يغوص في المعنى والتراكيب ويوضحها ويبينها، أما النقد فدراسة الآثار وتحليلها والتعليق عليها ثم تقييمها، فالنقد نتيجة للشرح لأنه يصدر أحكاماً بعد الشرح.

فالشرح لغة واصطلاحاً:

ذكر ابن منظور في مادة (شرح) أن الشرح هو الكشف، يقال شرح فلان أمره أي أوضحه، وشرح مسألة مشكلة: بينها، وشرح الشيء يشرحه شرحاً وشرحه: فتحه وبينه وكشفه.

وكل ما فتح من الجواهر، فقد شرح أيضاً، تقول شرحت الغامض إذا فسرته.

ثم يذكر ما قاله ابن الأعرابي في هذه المادة نفسها:

فالشرح: الحفظ، والشرح: الفتح، والشرح: البيان، والشرح: الفهم، والشرح: الافتضاض للأبكار(1).

فالشرح يجمع في داخله عدة معان هي الكشف والإيضاح والتبيان والفتح والتفسير، ثم أضاف إليها ابن الأعرابي: الحفظ والفهم، فمجال الشرح مجال فسيح تتداخل فيه المعاني.

وأما الشرح في دائرة المعارف الإسلامية فهو الفتح والتعليق، والفعل شرح معناه أفسح وسمع وفتح، ومن ثم فسر، علق على.... وبهذا تنضاف إلى مدلول الشرح مدلولات أخرى هي التعليق والإفساح والسماع.

والحق أن أغلب هذه المعاني معان مشتركة، وفي الوقت نفسه لكل منها دلالته الخاصة التي تميزه عن المعاني الأخرى، إلا أن الشرح ارتبط كثيراً بالتفسير، ولعل هذه المفردة هي التي تؤدي المعنى على أحسن وجه، فالمعاني الأخرى تحوي معنى الشرح، لكنها لا تشمله(2).

والفسر في لسان العرب هو البيان، فسر الشيء يفسره ويفسره، فسراً وفسره: أبانه، والتفسير مثله. ويرى ابن الأعرابي أن التفسير والتأويل والمعنى واحد.

وقوله عز وجل: ﴿**وأحسن تفسيرا**﴾(3). الفسر: كشف المغطى والتفسير كشف المراد عن اللفظ المشكل والتأويل. رد أحد المحتملين إلى ما يطابق الظاهر. واستفسرته كذا أي سألته أن يفسره لي(4).

وكل شيء يعرف به تفسير الشيء ومعناه، فهو تفسرته.

وبسبب هذا الارتباط الوثيق بين الشرح والتفسير وجدنا من يسمي شرحه بالفسر، مثل ما فعل "ابن جني" عندما عنون شرحه لشعر المتنبي بالفسر.

وقد ارتبط هذان اللفظان بلفظ ثالث هو التأويل، وهو في معناهما، فقد جاء في لسان العرب مادة أول، وأول الكلام: تأوله: دبره وقدره، وأوله وتأوله: فسره... وسئل أبو العباس أحمد بن يحيى عن التأويل فقال: التأويل والمعنى والتفسير واحد، قال أبو منصور: يقال أولت الشيء أؤوله إذا جمعته وأصلحته فكان التأويل: جمع معاني ألفاظ أشكلت بلفظ واضح لا إشكال فيه. والتأويل تفسير الكلام الذي تختلف معانيه ولا يصح إلا ببيان غير لفظه(5).

وعلى الرغم من أن دلالات هذه الألفاظ واحدة عند هؤلاء العلماء، إلا أنها خرجت من معناها المشترك حين دخلت مجال الدراسة العلمية، فاختصر التأويل والتفسير بالدراسة القرآنية، والشرح بالشعر إلا فيما ندر، وأصبح لكل واحد منها اصطلاح خاص به، فالشرح هو "التعليق على مصنف درس من وجهة علوم مختلفة، ثم تأتي بعد ذلك الحاشية، وقد كتبت الشروح على معظم الرسائل المشهورة أو الأشعار العربية أو كتب الأدب الفارسية، مثال ذلك شرح المعلقات (شرح عربي)، وشرح المثنوي (شعر فارسي) وشرح الموطأ (فقه)، وشرح الألفية (نحو)، وشرح مقامات الحريري (فقه لغة)(6).

والشرح أيضاً: "توضيح المعنى البعيد بمعان قريبة معروفة"(7).

ومن هنا اكتسب الشرح معناه الخصوصي.

وأما التفسير فهو شرح، لكن من نوع آخر، فهو شرح القرآن الكريم، فقد "استعملت كلمة خاصة لشروح القرآن هي التفسير"(8).

وهذا الاختصاص لم يأت اعتباطاً، فلكل اصطلاح مجاله الذي يتقاطع فيه مع المجال الثاني، لكن لا يتحد معه، على الرغم من اتحادهما في الأصل اللغوي.

فالتفسير "شرح لغوي أو مذهبي لنص ما وبوجه خاص للنصوص الدينية"(9).

وعلى الرغم من أن هذا المصطلح اختص بالتفاسير الدينية، إلا أنه من حيث مدلوله يطلق أيضاً على عملية الشرح الشعري.

وقد عالج المعجم الوسيط هذه المواد كالآتي: فسر الشيء: وضحه وفسر آيات القرآن الكريم: شرحها ووضح ما تنطوي عليه من معان وأسرار وأحكام...

والتفسير: الشرح والبيان(10)، وشرح الكلام: أوضحه وفسره(11) وأول الكلام: فسره، وأوله فسره ورده إلى الغاية المرجوة منه(12).

ولكن هل يوجد فرق بين هذه المصطلحات الثلاثة (شرح - تفسير - تأويل)؟

يقول أبو طالب الثعلبي: التفسير بيان وضع اللفظ إما حقيقة أو مجازاً، والتأويل تفسير باطن اللفظ. ثم يقول: التأويل إخبار عن حقيقة المراد، والتفسير إخبار عن دليل المراد لأن اللفظ يكشف عن المراد والكاشف دليلاً، مثال قوله تعالى: ﴿إن ربك لبالمرصاد﴾(13) تفسيره أنه من الرصد والمرصاد مفعال منه. وتأويله التحذير من التهاون بأمر الله، والغفلة عن الأهبة، ومن هنا كان الفرق بين التفسير والتأويل، فالتفسير يختص بدراسة وضع الألفاظ والتأويل يهتم بباطنها، ويصعب القيام بهاتين المهمتين لما تتطلبانه من ثقافة واسعة حتى يستطيع الإنسان إدراك جزء من الحقيقة(14).

وأما الشرح فإنه يجمع بين بيان وضع اللفظ وبين تفسير باطن اللفظ، أي التفسير والتأويل(15).

نخرج من هذا كله إلى القول: إن الشرح لفظ عام، وهو مصطلح ذو شقين، التفسير والتأويل، وقد يتداخل الشقان أثناء عملية الشرح، وقد يضطر إلى التعامل مع التفسير على أنه مرادف للشرح أثناء البحث.

أما الشرح الشعري فهو تلك العملية المعقدة التي تقوم على الغوص في معاني الشعر وتراكيبه، ومحاولة إخراجها للجمهور سهلة سائغة بألفاظ قريبة يدرك المتلقي مدلولاتها. إنه عمل شاق ومتعب، خاصة عندما أصبح الشرح عملاً مقصوداً، يراد به صنعة مشروع لدواوين عباقرة شعرنا القديم، وكان على الشارح أن يكون في مستوى الشاعر أو أعلى منه، حتى يستطيع أن يقوم بعمله أحسن قيام، وكان على القائم بهذا العمل أن يقوم مقام المبدع ليحيط بمقاصد الشعر، وعليه أن يقوم مقام الجمهور ليقرب معاني هذا الشعر الغامضة على أذهان هذا الجمهور، وعليه أن يقوم بدور الوسيط في مجتمع أصبحت له لغتان: لغة الخطاب اليومي، ولغة الإبداع الفني، الأولى ضعيفة وغير سليمة، والثانية قوية وسليمة(16)، ولهذا يجب عليه أن يتزود بما يمكنه أن يقوم بهذه المهمة المسؤولة ـ والتي ما نسميها بزاد الشارح للشعر ـ فيجب على من يتقدم إلى شرح الشعر أن تتوافر لديه عدة ملكات يتغلب بها على الصعاب، وهذه العدة ضرورية وأكيدة. ومن هذه الملكات ما هو فطري ومنها ما هو مكتسب من الحياة اليومية، ويبدو أنه من دون عناصرها لا يستطيع الشارح أن ينجز شرحاً علمياً، دقيقاً، ومنها:

أ ـ الذوق الفني المهذب والمدرب....: فما دور الذوق الفني في العمل الإبداعي؟، وإلى أي مدى يستطيع الأديب أو الدارس التخلص من سلطانه؟، ومتى يكون ضرورياً؟، ومتى يكون غير ضروري؟، لقد حاول كل دارس أن يعطي مفهوماً لهذه الموهبة التي تولد مع الإنسان، فقد عرفها أحدهم على أنها: "فطرة وموهبة وطاقة كامنة تعين على الإحساس بمواطن الجمال في القول، وبواعث الحس فيه، والتمييز بين قول وقول، ومنزلة من منزلة(17).

فالذوق الفني هو تلك القدرة على اختيار النصوص ودراستها وتفسير ما فيها من معان غامضة، وتبيان التراكيب الجديدة التي استعملها الشاعر.

ولنا أن نتساءل: ما دور الذوق الفني في شرح عمل شعري؟ إن للذوق الفني دوراً كبيراً في عملية الإيضاح والتفسير، وفي اختيار العمل الذي سيشرح، وفي اختيار ما يناسب كل معنى غامض من المعاني البسيطة المعروفة. ثم إن أسس الذوق الفني هي التي دفعت الشراح إلى الاهتمام بأعمال دون أخرى، وتفضيل موضوع إبداعي شعري على آخر، وبمراجعة سريعة للشروح الشعرية نجد أن عنايتها كانت مقصورة على دواوين معينة ومجموعات شعرية معروفة (المعلقات، حماسة أبي تمام، ديوان المتنبي) وهذا يدل على أنه كان لدى هؤلاء الشراح مقاييس وأذواق متشابهة أدت إلى الاهتمام المشترك وإلى التركيز على هذه الأعمال أكثر من غيرها(18).

ب ـ المشاركة الوجدانية: ما الدور الذي أدته هذه المشاركة في الشرح الشعري؟ وقبل ذلك المشاركة الوجدانية هي تلك "القدرة على النفاذ إلى عقول الأدباء ومشاعرهم"(19)، وإلى أي حد كان يجب أن يتعامل المفسرون مع أعمال الشعراء

تعاملاً وجدانياً؟، لا نكاد نستثني أحداً منهم من هذا التعامل، إلا أن بعضهم دخل ميدان الشرح حباً في الشاعر وفنه، فراح يفسر معانيه انطلاقاً من هذا الحب، وبعضهم الآخر ولج هذا الميدان بنية الدفاع عن شاعر هضم حقه، وجاء هو ليرد عليه حقه، فأفسد ما أراد إصلاحه.

ولعل الشارح مطالب بأن يشارك الشاعر عواطفه وأحزانه، وأن تكون له قدرة على الدخول إلى أعماق هذا الفنان لمعرفة مشاعره وأحاسيسه، حتى يستطيع التعرف إلى كل معنى يرد في شعره، ثم قد يساعده هذا التعامل على المرور بنفس تجربة هذا الفنان ليتوصل إلى دقائق الأمور، وربما إلى أشياء لم يكن الشاعر ليفصح عنها، أو لم تخطر حتى بباله، فابن جني على سبيل المثال استطاع أن يكشف المدح المبطن، أو المدح بمعنى الهجاء في قصائد المتنبي في مدح كافور، ويبدو أن الذي ساعده على ذلك هو تعمقه في نفسية هذا الشاعر، ومعاشرته إلى درجة استنشاق الهواء نفسه، والشعور بالأحاسيس نفسها، وهذا ما توفر عند أغلب الشراح، وبذلك استطاعوا أن يصلوا إلى كثير من المعاني المستترة وراء التراكيب المعقدة والغامضة، وهذا ما جعلهم يجمعون على أن ما يدرسون هم أعظم العرب قرضاً للشعر، ثم يختلفون في الإبانة عن معانيهم، كل حسب طريقته، وحسب مقدار غوصه في شخصية المبدع(20).

ج: **الثقافة الواسعة**: فعلى الشارح أن يكون ذا معرفة بالشعر وضوابطه، والفرق بينه وبين النثر. وعليه أن يفرق بين الأساليب ومجال الصنعة في الشعر، والعناصر البلاغية فيه. ويجب "أن يكون خبيراً بالأدب عالماً بفنونه، ضليعاً فيه، واسع الإطلاع عليه، والمخالطة له، دارساً لآراء الأقدمين حوله، عارفاً بطرقهم ومناهجهم واتجاهاتهم"(21).

يجب عليه أن يتوفر على معرفة بعلوم اللغة (نحو، صرف، عروض) حتى يستطيع الولوج إلى معاني الشعر، وإلا فكيف له أن يفسر بيتاً فيه تقديم وتأخير أو بيتاً شعرياً فيه ضرورة شعرية تغير شكل اللفظة التي كان يعرفها؟ وكيف له أن يخطئ الشاعر أو يراه صائباً إن هو لم يحتكم إلى قواعد هذه اللغة؟! لن يستطيع أي إنسان دراسة لغة يجهلها ويجهل قوانينها.

ولقد توافرت هذه الملكة عند شراحنا، فرجال الجيل الأول كانوا علماء لغة ونقاد، وكان لهم إلمام واسع باللغة العربية. ولنكتف بذكر الأصمعي وابن جني، وجهودهما في علوم اللغة العربية كسبيل للمثال لا الحصر...

وعليه أن يتعرف إلى الشروح السابقة لهذا العمل إذا كانت له شروح، حتى يعرف طريقة الشرح عند هؤلاء، ومدى تناسبها مع ما يريد الوصول إليه، وهل استطاعت أن تكشف عن كنوز هذا الشعر، أم قصرت؟، وفي هذه الحالة، كيف له أن يتجنب القصور الذي وقع فيه الآخرون، فيخرج تلك المعاني في أحلى ثوب يليق بها، وبمستوى صاحبها. وبذلك قد تكون تلك الشروح الناقصة من أقوى الأسباب إلى معاودة الشرح، لأن حق الشاعر قد هضم بسببها.

وإنه لمن الضروري كذلك أن تكون لدى الشارح معرفة بالقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، فقد ترد في الشعر إشارات إلى بعض الآيات والسور أو إلى كلام الرسول (ص) وهذا ضروري لإيضاح هذا الشعر، وخاصة تلك الأشعار التي رافقت الرسالة المحمدية، ثم إن معرفة الأساليب القرآنية قد تساهم في فك المعاني الغامضة.

فالقرآن الكريم قمة التعبير في اللغة العربية، والوقوف عند تعابيره يعني الوقوف على جميع الأساليب العربية(22).

هذا هو بعض زاد الشراح عموماً، إذ كانوا أصحاب ثقافة واسعة، فلم يخوضوا في ميدان الشعر، بل تعدوه إلى ميادين أخرى، كاللغة، والنحو والأخبار، ويمكن أن نقول إنه كانت عند بعضهم ثقافة واسعة موسوعية، أهلته للقيام بهذا الدور دور الوسيط بين المبدع والمتلقي. ولهذا نجدهم طبقات. وقد تطرق الأستاذ محمد تحريشي إلى هذه الطبقات فنوردها بتصرف وإيجاز:

طبقات الشراح:

وقبل ذلك، نتساءل أولاً من الشارح؟ إنه ذلك الدارس الذي يوضح معاني الشعر الغامضة بشرحها وتفسيرها وتأويلها، والتعليق على قضاياها، ويبدو أن أول من قام بهذا العمل في تاريخ حركة الشعر، الشاعر نفسه. إذ كثيراً ما كان يسأل عن الغامض عن شعره فيوضحه. ثم انبرى لهذه المهمة فريق من العلماء والرواة توسم في نفسه المقدرة على القيام بمثل هذا العمل الشاق. فأقبل يبين ما يعترضه من معنى مبهم، أو تركيب لم يألفه من قبل، هذا الفريق هو الطبقة الأولى من العلماء التي كان لها الدور الكبير في الدراسات العربية القديمة على العموم، ثم تبع هذه الطبقة طبقات أخرى، وكانت الطبقة الأولى ممثلة في أبي عمرو بن العلاء الذي كان "يجمع طوال حياته أشعار العرب القدماء.... كما كان يدأب على شرحها وإجراء الملاحظات اللغوية عليها"(23) وكذلك كانت ممثلة في معاصريه "حماد الراوية، والمفضل الضبي، وخلف الأحمر، الذين ألحقوا بما رووه أو دونوه من أشعار العرب، إشارات سريعة من تفسير لغريب، وشرح لمعنى وبسط لخبر أو نسب، ونقد لشاعر"(24) . ثم كانت الطبقة الثانية من أمثال "الأصمعي وأبي عبيدة، وأبي زيد، والأخفش الأوسط وأبي عمرو الشيباني، وابن الأعرابي"(25)، ولقد وجدت هذه الطبقة نفسها إزاء فيض من الأشعار، جمعه الجيل الأول من الرواة شيوخهم في العلم، ووجدوا بعض الشذرات من الشرح. فأضافوا إليها ما تقتضيه الضرورة من التفسير والشرح، والتقويم أحياناً. وقد وسعوا بعملهم هذا ميدان الشرح، فشمل ميادين أخرى لأنهم لم يكونوا كسابقيهم رواة شعر وأخبار فقط، بل إضافة إلى ذلك، كانوا علماء لغة وتفسير وتقويم للشعر، وهذا ما بدا لنا واضحاً من خلال الرجوع إلى بعض الأمثلة من أعمالهم(26).

"وبذهاب هذه الطبقة الثانية يبلغ تدوين الشعر ذروته، فيصبح لدى من خلف بعدهم ذخيرة ضخمة من الدواوين، والمجموعات الشعرية والاختيارات، فيصرف هؤلاء التلاميذ جهودهم إلى دراسة ذلك التراث وفهمه، وتوضيحه، وبذلك تتجلى لمؤرخ الأدب ظاهرة جديدة في منتصف القرن الثالث، قوامها صناعة شروح أدبية منظمة، وافية تفسر الغريب وتوضح المعاني، وتعرض الروايات وتقوم الشعر، وقد مثل هذه الظاهرة كل من ابن السكيت والطوسي وابن حبيب وأبي حاتم السجستاني، وأبي عكرمة الضبي"(27). لم تكن شروح هذه الطبقة رواية أو مجلس، إنما كانت شروحاً قائمة بذاتها منظمة ومرتبة حسب وجهة يرتضيها صاحب الشرح، ولم تكتف هذه الطبقة بشرح غريب الألفاظ، إنما كانت تقوم بعملية الشرح كاملة، لكن كان هناك تفاوت بين رجالها في هذا العمل، بل لنقل كان التفاوت عاماً بين الشراح عامة، فقد كان لكل واحد منهم وجهته، وكانت هناك وجهات تتحكم في شرح الشعر، على الرغم من الرابط الذي كان يربط بينهم لشرح الشعر.

وأما رجال الطبقة الرابعة من الشرح، فقد تفننوا في عملهم متلافين النقائص التي ظهرت

عند السابقين حتى تكون الاستفادة منهم أكبر، فقد "ألقى أبناء هذه الطبقة كأحمد بن عبيد، والسكري، والأحول، وثعلب أنفسهم إزاء أشعار مدونة، تختلف رواياتها، ومصادرها، والتفسيرات التي ألحقت بها، فوجهوا اهتمامهم إلى صنعة شروح، تنسق هذه الاختلافات، وتضيف إليها ما يوحدها ويوجهها نحو خدمة الشعر، متعاونة، متآلفة"(28). لقد كان هدف هؤلاء إيضاح المعاني وتبيانها، فقد كانوا يقلبون الروايات، ويحققون فيها، فيقبلون الصحيح منها ويردون غيره.

ولقد شهد القرن الرابع الهجري بروز الطبقة الخامسة من الشراح "كأبي محمد الأنباري، وأبي عبد الله اليزيدي، والأخفش الأصغر، وابن كيسان، ونفطويه، وأبي بكر بن الأنباري، وابن دريد، وأبي جعفر النحاس، وأبي رياش، وأبي بكر الصولي، وأبي العباس الطبيخي"(29). وكان لكل رجل من رجال هذه الطبقة اختصاص بحسب ميوله، وبحسب منهجه في الدراسة، "فالأنباري، وابن دريد، والأخفش يمثلون الاتجاه اللغوي، وابن كيسان يعنى بالنحو والمعاني، وابن الأنباري يجمع بين اللغة والنحو، والنحاس يخلص للجانب النحوي، وابن رياش يسلك السبيل التاريخي، واليزيدي ونفطويه والطبيخي يلتزمون جانب المعاني، في حين أن الصولي يجمع بين المعاني والتاريخ"(30) وبدخول هذه الاختصاصات الشروح، أخذت توسع في مضمونها، وتكبر حجم الديوان المشروح، وقد تؤدي إلى أن ينزلق الشارح مع خبر تاريخي فيترك الشرح، ويعرض لهذا الخبر كاملاً وبجميع تفاصيله، ولا يقدمه بالقدر الذي يستفيد منه في الشرح، فهو إذا أراد أن يشرح معلقة زهير الميمية، ذكر جميع تفاصيل حرب داحس والغبراء ثم الصلح الذي قام به اثنان من العرب، أحدهما هرم بن سنان، الذي يمدحه الشاعر في هذه القصيدة المطولة وكان يكفي أن يعرض هذا في صورة مختصرة، وبالقدر الذي يخدم شرحه، أو قد يتعرض هذا إلى مسألة خلافية في النحو، فيسرد أقوال العلماء فيها، ثم يناقشها، تاركاً الشرح جانباً(31) لكن مع تقدم الزمن، وظهور رجالات أخرى تعتني بالشرح، أخذ بعض هذه الوجهات يخف، والبعض الآخر يطغى، فأصبح الاهتمام بجانب المعاني وتقويم الشعر أكبر من المجالات الأخرى، وهذا ما ميز رجال الطبقة السادسة التي "يمثلها أبو حامد الخارزنجي، وأبو علي القالي، وابن خالويه، والآمدي، وأبو علي الفارسي، وأبو محمد بن السيرافي، وأبو عبد الله النمرين وابن جني، وأبو هلال العسكري"(32) وحتى هذه الطبقة مسها نوع من الاختصاص، أو لنقل غلب جانب على آخر عند أغلبهم، فاتجه كل نفر منهم وجهة يرضاها.

لقد مر الشرح بمراحل تطورية، وفي أثناء تطوره تخلص من بعض الأمور وتمسك ببعضها الآخر، فبعد أن كان يشرح الألفاظ الغريبة ويشير إلى التراكيب الجديدة التي انفرد بها الشاعر عن غيره من الشعراء، ويعرض لما يتعلق بالشعر من حوادث تاريخية وأخبار، صار ينحو تقويم ما يشرح وبذلك أصبح يقول كلمته، ولم يكن الأمر مقصوداً في بدايته، إنما جره إلى ذلك تشابك الدراسات فيما بينها، وخاصة في المراحل التي أخذت مقياس الخطأ والصواب أساساً لها، والشارح حين كان يقوم بعمله، كانت تعرض له بعض الأمور، التي كانت تجبره على أن يقوم ما بين يديه، فقد يكون للبيت عدة روايات، وعليه أن يختار ما يراه أقرب إلى الصواب، أقرب إلى طريقة العرب في هذا الفن، وقد يطرح البيت نفسه إشكالاً لا يوافق ما عرفه عن لغته وقواعدها، فإما أن يخطئ الشاعر وإما أن يلتمس الأعذار والأساليب لتبرئته. هذا وغيره دفع الشارح إلى التقويم، إذ لم يعد عمله يكتفي بتفسير

غامض، بل كان لا بد أن تدخل عناصر جديدة حتى تساعد على مزيد من الإفهام والإيضاح، وتشارك في تربية الذوق الجمعي للجمهور(33).

لقد اتضح مبدأ النقد والتقويم، وغلب على غيره من القضايا الأخرى التي كانت تعالج عند أصحاب الطبقة السابعة من أمثال "العروضي، وأبي المظفر الهروي، وأبي عبد الله الإسكافي وأبي محمد الأعرابي، وأبي علي المرزوقي، وابن دوست، وثابت بن محمد الجرجاني، وأبي طاهر الرقي، وقد اتضحت ظاهرة النقد في شروح هذه الطبقة، حتى سارت في كثير منها، ولم ينج منها إلا القليل، ومن هذا القليل الذي نجت مصنفاته من طغيان النقد، كان أبو عبد الله الإسكافي اللغوي، فهو يهتم من الشرح باللغة والمعاني"(34). لقد كان لهذه الطبقة فضل توجيه الشرح الوجهة الصحيحة في نظر الدارسين له، وجهة تبين المعنى ثم تقومه حسب ما وضحت من خبايا هذا المعنى.

ولا يتم النقد دون الشرح، الذي هو في الأساس موقف من العمل الفني، فالشارح في كثير من الأحيان يدخل النص بفكرة قبلية، وبموقف من الشعر الذي هو بصدد إيضاحه، يتم النقد حتى يكون قد بين موقفه. ثم أصبح الشرح الشعري مادة سائغة للنقد بين أيدي رجال الطبقة الثامنة من أمثال "أبي القاسم الإفليلي، وأبي العلاء المعري، وابن سيده، وأبي القاسم الفسوي، وأبي الحسن الواحدي، وأبي الفضل الميكالي، وعبد الله الشاماتي، والأعلم الشنتمري، وأبي عبد الله الزوزني"(35).

إن الشيء الملفت النظر في هذه الطبقة، هو أن رجالها من مخضرمي القرون الهجرية الثلاثة (رابع، خامس، سادس) وبالرجوع إلى تاريخ وفياتهم، نجد أن الإفليلي والمعري عاشا في القرنين الهجريين الرابع والخامس، فالمعري عاش نصف حياته في القرن الرابع الهجري، ونصفها الآخر في القرن الهجري الخامس، في حين أن ابن سيده ولد سنة 392هـ، وأما الباقي فقد عاش في القرنين الهجريين الخامس والسادس، ثم أن من رجال هذه الطبقة رجالاً من الأندلس، فالإفليلي، وابن سيده، والشنتمري والزوزني، شراح أندلسيون، وبهذا دخلت عناصر جديدة هذا الميدان الخصب لتساهم بما توفر لها في بناء هذا الصرح العربي، وخدمة اللغة العربية، بقي أن نشير إلى أن الشرح الشعري لم يتوقف بذهاب هذه الطبقة، بل استمر، فقد ظهر شراح آخرون، واصلوا المسيرة، وما زلنا حتى يومنا هذا تطالعنا بعض التفاسير المعاصرة تشرح شعرنا القديم، كشرح اليازجي لديوان المتنبي(36).

وختاماً ونتيجة لهذا التداخل، تتساقط على أذهاننا أسئلة، تحتاج إلى إجابات وهي:

ـ كيف يمكن الفصل بين القراءة والشرح؟، وما هي أوجه التشابه والاختلاف بينهما؟، وهل الشرح في حد ذاته قراءة؟، وما هي آليات هذه القراءة؟، وأين يمكن تصنيف الشروح في الدراسات الأدبية، خاصة الحداثية منها، أهي نقد أم قراءة أم....؟.

القراءة بعيارات العمود الشعري ـ

أبو تمام نموذجاً:

العيارات هي مقاييس وشروط تقرأ بها بنية القصيدة. وهي بنود عمود الشعر عند العرب كما ذكرها المرزوقي ونظر لها في مقدمة شرح ديوان الحماسة وعدها بسبعة، وهذه العيارات التي يقاس بها عمود الشعر ويميز بها ما بين التليد من الطريف، وبين المصنوع من المطبوع. وبها يحاولون شرح المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته والإصابة في الوصف، وسماها المرزوقي بالخصال: "فهذه الخصال عمود الشعر عند

العرب، فمن لزمها بحقها وبنى شعره عليها، فهو عندهم المغلق المعظم، والمحسن المقدم، ومن لم يجمعها كلها، فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان، وهذا إجماع مأخوذ به ومتبع نهجه حتى الآن"(37).

وبهذا يكون معظم النقاد والقراء تبنوا هذه النظرية ووظفوها في أعمالهم، واشتغلوا عليها في قراءتهم ودراستهم، وتعد نبراساً يحتذى به في أية قراءة للشعر وتقييم الشاعر.

وعليه فإن أبا تمام حبيب بن أوس الطائي أبى أن يرضخ لمعايير العمود وما فتئ يخرج عنها، واحداً بعد آخر إلى أن فتق لنفسه طريقاً في القول، تميزه، ويعرف بها وتعرف به.

فكيف كان تعامل أبي تمام مع عيارات العمود الشعري في تجربته الإبداعية؟: هذا سؤال لا ندعي أن الإجابة عنه يسيرة، وإنما لا بد من محاولة الإجابة عنه كمدخل ضروري لفهم أسس شعرية أبي تمام الشاذة، ولإدراك منطق التجاوز الذي عرف به هذا الأديب المتميز، فما هو موقفه من كل عيار من عيارات عمود الشعر الذي ذكرها المرزوقي في مقدمته، وكيف حقق تجاوزها في شعريته؟، ذلك ما سنورده ـ أهميته بتصرف ـ ما تطرق إليه محمد أديوان في كتابه "سؤال الحداثة في الشعرية العربية القديمة".

1 ـ تجاوز عيار المعنى:

إذا كان العمود الشعري يميل إلى الوضوح في المعاني وقرب الدلالة، فإن أبا تمام فضل التعقيد في المعاني، لا التعقيد الصناعي، الذي يطلبه الشاعر، ويرشح جبينه في استجلابه، وإنما تعقيد أبي تمام من التعقيد الذي يأتي عفو الخاطر وعلى السجية، لا يرى فيه اثر لعنت النفس أو رشح الجبين، إنه نمط من التعقيد يتأتى للشاعر، نظراً لما يعتمل بداخل ذهنه ونفسه من نوازع الفكر والحضارة مما ليس بسيطاً أو هيناً أثناء العبارة عنه (التعبير عنه) فيأتي على لسان الشاعر ممتزجاً بحاله ولغته الجوانية في لحظة الإبداع، فيبدو لمن لم يدرك لحظات هذا المخاض المرير والصادق أنه تعقيد دلالي لا طائل تحته، في حين أنه من التلقائية والعفوية والطبع بحيث تكاد تنتفي عنه صبغة التعقيد، وأمثلة ذلك كثيرة في شعر أبي تمام منها قوله:

ولهت فأظلم كل شيء دونها

وأنار منها كل شيء مظلم

فقد تألف البيت من ألفاظ لها معان بسيطة لا تحتاج إلى كبير تأويل إذا نظر إليها واحدة بعد أخرى، لكنها عندما نظمت في هذا السياق تركب منها معنى يبدو معقداً ينافي قاعدة الوضوح التي يحبذها عمود الشعر في المعنى، غير أن معنى أبي تمام على ما فيه من تعقيد ظاهر شديد الوضوح، فهو يصف حال الجازعة عليه، فقال بأنها اعتراها الوله فأظلم ما بينها وبينه بسبب ما ناله من الجزع لما أصابها من الوله ثم سرعان ما تبدد الظلام واتضح ما كان مستتراً عنه وهو حبها إياه، وهذا معنى قد يعبر عنه بالوضوح وفق العمود الشعري غير أنه يمكن التعبير عنه بشيء من الإثارة والإيحاء مع بعض التعقيد، وهذا أسلوب أبي تمام في التعبير وهو شاذ بالقياس إلى قاعدة العمود طبعاً، ومن ذلك قوله:

إن الحمامين من بيض ومن سمر

دلوا الحياتين من ماء ومن عشب

فالشاعر قد جعل للحمام وهو الموت لونين هما الأبيض والأسمر، والبياض هو لون السيوف والسمرة هي لون القنا، وعبر عن الحياة بلوازمها وهي الماء والعشب، والمعنى أن الضرب بالسيوف وإعمال القنا في رقاب الأعداء هو الكفيل بتحقيق الظفر للمسلمين. وهو ما يمكنهم من

الحصول على الماء والعشب، وباقي ما سيظفرون به بعد النصر من ألوان الغنائم. والمعنى العام في البيت هو أن أسباب القتل والسيوف والقنا هي المحققة لأسباب الحياة والماء والعشب، فالمعنى على ما فيه من بعض التعقيد المنافي للوضوح في عمود الشعر، يحمل عناصر إيحاء ذكي يعطي للشعر قوة تأثيرية تمكن من تحقيق فعالية أكبر حين تلقيه، ومن ذلك قوله كذلك:

رقيق حواشي الحلم لو أن حلمه

بكفيك ما ماريت في أنه برد

فمعنى البيت يقوم على أساس وصف قيمة نفسية من قيم المروءة العربية بما توصف به أثواب الحرير من ليونة ونعومة، ومناط التعقيد في هذا المعنى هو خروجه عن المألوف في وصف قيمة الحلم، فقد خرج أبو تمام عن الرسم المعهود، ونسب للحلم حواشي، وهذا محال في حقه وشبهه بالبرد، وقد اعترض أصحاب الذوق المحافظ على مثل هذا الكلام، فنسبوا صاحبه إلى الغموض، بيد أن تجاوز أبي تمام للمألوف في وصف الحلم ناشئ عن إحساسه الصادق بأن حلم ممدوحه يفوق صفة الحلم الخفي، فهو حلم مبالغ فيه ومن الخفاء بحيث يشبه الحرير الخفيف الناعم، وهذا إحساس شعر به أبو تمام وحاول من خلال هذا التشبيه نقله إلى المتلقي(38).

2 ـ تجاوز عيار اللفظ:

تصرف أبو تمام تصرفاً كبيراً في ألفاظه، وتحرر في استعمالها تحرراً ظاهراً، فخرج عن القياسات المعروفة أحياناً، واصطنع الغريب والوحشي أحياناً وابتدع في ألفاظه ما شاء من الأوزان والأبنية، فصدم الذوق السائد، وعده أصحاب العمود شاذاً لا يحترم قاعدة عيار اللفظ، فمن الغريب قول أبي تمام:

أهيس أليس لجاء إلى همم

تغرق الأسد في أذيها الليسا

وأهيس: هاس يهيس، إذا وطئ وطأ شديداً وسار سيراً عجلاً. والأليس الشجاع البطل وهو الذي يظل في ساحة الكريهة يقاوم ويحارب حتى يظفر أو يهلك. وهاتان كلمتان متوغلتان في الغرابة اللغوية بيد أنهما أكثر تعبيراً عن المدلول النفسي للشجاعة والصمود الموصوف بهما ممدوح أبي تمام، ولذا اختارهما عوضاً عن غيرهما. ومن ذلك قوله:

تامكه نهده مداخله

ملمومه محزئله أجده

التامك: النسام الطويل. النهد: الضخم المرتفع. الملموم أي المجموعة أجزاؤه. المحزئل: المنتصب. ومن ذلك قوله كذلك:

قد قلت لما اطلخم الأمر وانبعثت

عشواء تالية غبسا دهاريسا

فاطلخم لفظ غريب مستكره غليظ يمجه الذوق، ومثله لفظ دهاريس، غير أنهما لفظان اختارهما أبو تمام لقدرتهما على تصوير ما يريد وتقريب دلالة نفسية وشعورية أحس بها وامتزجت بكيانه فصاغها في هذه اللغة المضطربة الخشنة. ومن خروجه عن القياسات العربية في الاشتقاق وتصريف اللغة قوله:

ثم كشحتني على غير جرم

فأنا والمباركي سواء

وكشحتني لفظة فارسية معناها جعلتني كالكشحان وهو من لا يدافع عن عرضه(39).

وقد جرى أبو تمام على طريقه تلك في استعمال الألفاظ العربية، ممتثلاً لنزوعه الذاتي

في البحث عما يشفي غليله وينقع غلته في التعبير الشعري، غير مبال بقواعد العمود الشعري أو ما اصطلح عليه أصحاب الذوق القديم، وعرف بطبعه الصادق أن تحرره في استعمال الألفاظ إنما هو من باب التوسع وتوظيف إمكانات اللغة العربية بغية الاستجابة لنوازع الإبداع الشعري لديه. وقد كان استعمال الألفاظ عند أبي تمام استعمالاً وظيفياً لا يفهم اللفظ فيه إلا في ظل شرط نفسي وتعبيري وتواصلي في بيت الشاعر أو قصيدته. أما إذا فصلنا لفظ أبي تمام عن سياقه التواصلي العام، فإنه يبدو شذوذاً تنفر منه الأذن ويمجه الذوق. وقد كان القدماء ينظرون إلى ألفاظ أبي تمام نظرة تلغي فعاليتها الوظيفية التأثيرية داخل السياق الشعري، مما فوت عليهم فرصة فهم حقيقي لدور اللفظ في شعرية التجاوز عند أبي تمام وأضرابه.

3 ـ تجاوز لعيار المقارنة في التشبيه:

أخذ النقد القديم أبا تمام على تشبيهاته التي يخرق فيها قاعدة وضوح العلاقة بين طرفي التشبيه، وقاعدة بروز الوجه الجامع بين المشبه والمشبه به. ومن الأبيات التي كانت مناط جدل في هذه المسألة قول أبي تمام في مدح أحمد بن المعتصم:

إقدام عمرو في سماحة حاتم

في حلم أحنف في ذكاء إياس

فلم يعجب صاحب الذوق القديم هذا الكلام، لأن أبا تمام مدح الخليفة بمن هم أقل قدراً منه في الهرم الاجتماعي، فعمرو بن معدي كرب وحاتم الطائي والأحنف والقاضي إياس، كلهم من عامة الناس أو خاصتهم، وهم أقل قدراً من الخليفة لكن مؤاخذي أبي تمام نسوا أن هؤلاء الناس يضرب بهم المثل في تلك الشيم والخلال المذكورة، ولهذا السبب شبه بهم أبو تمام الخليفة، فكان تشبيهه أقوى لأنه جعل الخليفة يجمع في شخصه الواحد ما تفرق لدى هذه الجماعة التي كانت مضرب الأمثال في تلك الصفات. وإذا فهمنا البعد الوظيفي في المكون التشبيهي عند أبي تمام بهذه الطريقة، زال أثر المؤاخذة وصار أصحاب الذوق القديم أخلق منه بالمؤاخذة لعدم استبصارهم بالمقاصد البعيدة في آلية التشبيه عند أبي تمام.

4 ـ تجاوز عيار الاستعارة:

أكثر أبو تمام في الاستعارة في شعره، حتى اتهمه القدماء بفلسفي الكلام والغوص وراء المعاني، وظن بعض هؤلاء القدماء أن أبا تمام مغرم بإيراد الاستعارات البعيدة في شعره، وهو أمر لم يقع فيه الشعراء القدماء إلا في حالات قليلة، وأغرق فيه أبو تمام. وهذا ما يفهم من شهادة الآمدي في حق أبي تمام عندما قال عنه: "رأى أبو تمام أشياء يسيرة من بعيد الاستعارات متفرقة في أشعار القدماء... فاحتذاها وأحب الإبداع والإغراب بإيراد أمثالها. فاحتطب واستكثر منها"(40).

فالآمدي يظن أن أبا تمام يختار من شعر القدماء استعاراته البعيدة فيكثر منها استحساناً لها. وهذا زعم فيه نظر لأن أبا تمام إنما يأتي باستعاراته من واقع حضارته وحياته، ولا يمكن فصل المكون الاستعاري لديه عن شغاف نفسه وأحواله الشعورية ومواقفه الانفعالية. فليست الاستعارة لديه كما ظنها الآمدي، وإنما هي آلية توسس الكون الشعري عند أبي تمام وتلائم مقتضيات اللحظة العقلية والشعورية للإبداع. ومن الاستعارات التي عابها القدماء على أبي تمام قوله:

لا تسقني ماء الملام فإنني

صب قد استعذبت ماء بكائي

فهو قد جعل للملام ماء، وهذا ما رفضه القدماء، على أنهم يقبلون ماء الشوق لأنه هو الدمع، ولا نرى المانع من تصور الماء للملام ما دام الشاعر قد استعمل أحد لوازم الماء وهو السقي. ولا عبرة بما قاله القدماء، ما دام أبو تمام أحس أن اللوم الذي تجرعه ولا يكاد يسيغه يشبه الماء، وقد يكون أبو تمام استعمل لفظ الماء للملام هنا لإقامة التناسب الصوتي بينه وبين لفظ "ماء بكائي" في الشطر الثاني، فاستعمل هذه الاستعارة الغريبة عن ذوق القدماء ليستجيب لمقتضيات سياقية ونفسية وجمالية عند أبي تمام، وهي مقتضيات خفية تؤطر تجربته الإبداعية أثناء النظم.

ومن الاستعارات التي عابها القدماء عليه أيضاً قوله:

بيوم كطول الدهر في عرض مثله

ووجدي من هذا وهذاك أطول

فهو يصف الدهر بالعرض، ولم يعرف هذا عن القدماء، وإنما لجأ أبو تمام لهذا الوصف لكونه يصف اليوم بالطول الذي لا مثيل له، فرأى أن الدهر هو الأطول، فشبه طول يوم معاناته بطول الدهر، ولما كانت معاناته أقسى مما يتصور أبى إلا أن يجعل هذا اليوم أطول من طول الدهر وعرضه. والدليل على قصده ذاك، ما يصفه من المعاناة وشدة الوجد اللذين لقيهما في ذلك اليوم، فهما أشد طولاً ووطأة عليه من الدهر وعرضه ووطأته. إن اللجوء إلى هذه الاستعارة الغريبة، قصد أبو تمام من ورائه إلى إشعار المتلقي بمدى شدة معاناته في ذلك اليوم الذي لا نظير له في الطول. ومن هذه الاستعارات أيضاً قوله:

لا يأسفون إذا هم سمنت لهم

أحسابهم أن تهزل الأعمار

ومنها قوله:

به أسلم المعروف بالشام بعدما

ثوى منذ أودى خالد وهو مرتد

فهو قد استعار السمن للأحساب والهزال للأعمار، والإسلام للمعروف والارتداد له أيضاً. وهذه كلها استعارات مجها الذوق القديم وقد نمجها نحن أيضاً إذا لم نقرأها قراءة وظيفية تنظر إلى الآلية الاستعارية كآلية أسلوبية تتحكم فيها عوامل النفس والسياق التواصلي في الإبداع الشعري عند أبي تمام.

ويتحدث أبو هلال العسكري عن أن أبا تمام لم يكن ينقح شعره، ولعل ذلك يكون سبباً في كثرة تلك المآخذ عليه فيقول: "وقال بعضهم خير الشعر الحولي المنقح، وكان الحطيئة يعمل القصيدة في شهر، وينظر فيها ثلاثة أشهر ثم يبرزها، وكان أبو نواس يعمل القصيدة ويتركها ليلة، ثم ينظر فيها، فيلقي أكثرها ويقتصر على العيون منها، فلهذا قصر أكثر قصائده، وكان البحتري يلقي من كل قصيدة يعملها جميع ما يرتاب به فخرج شعره مذهباً، وكان أبو تمام لا يفعل هذا، وكان يرضى بأول خاطر، فنعى عليه عيب كثير"(41).

لكن بالمقابل يقول قصاب: "... ومضى البحتري يحاول أن يجاري أبا تمام في مذهبه، ولكنه لم يستطع، فلم يكن يسعفه تكوينه الثقافي كما قلنا على أن يبلغ مستوى حبيب أو يدانيه، كما أن أبا تمام قد عقد هذا المذهب تعقيداً شديداً، فصعب مداخله ومخارجه، واستولى على منافذه وطرقه حتى لم يستطع أحد من بعده أن يجاوز سفحه"(42).

ويبقى السؤال الهام التالي بلا جواب أكيد، وهو هل كانت المعاني التي أوردها أبو تمام في شعره جديدة كل الجدة؟، وأين يكمن التجديد في شعر أبي تمام؟.

ولنا أن نتساءل هل أزمة الشعر العربي في عصر أبي تمام زعم أم واقع حقيقي؟

الواقع أنها كانت محنة حقيقية فعلاً يحس بها الشاعر ويحاول أن يتغلب عليها. يقول وليد قصاب ما يفهم منه أنه لم تكن هناك أزمة ولكنها أزمة صنفها النقاد أو افتعلوها فيقول: "وإضافة إلى ذلك كان أبو تمام شاعراً مرهفاً حساساً، وأكثر ما يبدو ذلك في شعوره بأزمة الشعر الحديث، والمحنة التي وضعه النقاد فيها حيثما زعموا - كما رأينا من قبل - أن القدماء قد استغرقوا المعاني وسبقوا إليها، وأن المحدثين عالة عليهم. ويخيل إلينا أن هذا الرأي كان يؤلم أبا تمام المرهف الرقيق الحس كثيراً، وكان يصدم كبرياءه وعبقريته، ولعله أحس بما في هذا الرأي من استهانة بالمحدثين، واحتقار لمواهبهم وملكاتهم. فكان أول شيء فعله أن ثار على هذه الفكرة الشائعة، فكرة ما ترك الأول للآخر شيئاً، فنقضها وعكسها لتصبح عنده كم ترك الأول للآخر. فقال:

يقول من تقرع أسماعه

كم ترك الأول للآخر(43)

وذكر ابن سنان الخفاجي أن الشعراء الذين يستعملون مثل هذه الألفاظ ومنهم أبو تمام قد أرادوا الإغراب "حتى يتساوى في الجهل بكلامهم العامة وأكثر الخاصة"(44).

إن كل ما ذكرناه يمكن أن يقع فيه الاختلاف بين القدماء وبين المحدثين أيضاً، وتبقى لكل دراسة منزعها واتجاهها. لكن شيئين اثنين عند أبي تمام لا يمكن لأحد أن ينازع فيهما أو يختلف حولهما: موهبته الخارقة وثقافته المتنوعة، ولذلك تتوالى الكتابة عنه في العصر الحاضر بمثل ما توالت في العصور السابقة.

وقد قارن صاحب إعجاز القرآن بين الطائيين في تناولهما للبديع فقال وهو يتحدث عن أبي تمام: "فهذا وما أشبهه إنما يحدث من غلوه في محبة الصنعة حتى يعميه عن وجه الصواب وربما أسرف في المطابق والمجانس ووجوه البديع من الاستعارة وغيرها حتى استثقل نظمه"(45).

إن اهتمام الناس بشعر أبي تمام في عصره وبعده، وافتراقهم فيه إلى أنصار وخصوم يدل على أنه أحدث في الشعر ثورة، تحمس لها جماعة وردها آخرون، وهذه الثورة غايتها توجيه الشعر وجهة جديدة تستجيب لرغبات العصر الذي انتشرت فيه الثقافات العديدة حتى ارتفع المستوى الثقافي عند الناس ولا سيما الطبقة الحاكمة وكتابها وهي تتلخص في رفض المثل النسبية التي لمسناها في الشعر القديم وبها استبدلوا المثل المطلقة في الجمال والمتعة والعظمة(46).

ولكن أبو الفرج يورد خبراً يعترف فيه أبو تمام أنه يعرف عيوب شعره ولكنه لا يستطيع أن ينفي المعيب عنها، فأبياته الشعرية كأبنائه، منهم النجيب وغير النجيب، وهو لا يستطيع أن يتخلص من غير النجيب منهم(47).

هوامش البحث:

(1) ابن منظور – لسان العرب – مادة شرح ج2 ص: 497، 498 دار صادر بيروت.

(2) تحريشي محمد – النقد الأدبي في شروح الشعر العربي ص: 22.

(3) سورة الفرقان - الآية: 33.

(4) لسان العرب - مادة فسر ج5 ص: 55.

(5) لسان العرب - مادة فسر مادة أول ج11 ص 33.

(6) يوسف خياط 1984 – معجم المصطلحات العلمية والفنية ص: 351 — 501 دار لسان العرب — بيروت.

(7) دائـرة المعـارف الإسـلامية 13: 188. إعـداد وتحرير إبراهيم زكي خورشيد وآخرين مطبعة الشعب القاهرة.
(8) دائـرة المعـارف الإسـلامية 13: 188. إعـداد وتحرير إبراهيم زكي خورشيد وآخرين مطبعة الشعب القاهرة.
(9) يوسف خياط 1984 ـ معجم المصطلحات العلمية والفنية ص: 351 ــ 501 دار لسان العرب ــ بيروت.
(10) (11) (12) المعجم الوسيط ج2 ص: 695 ـ ج1 ص: 480 ـ ج1 ص: 32 (على الترتيب).
(13) سورة الفجر الآية: 14.
(14) تحريشي محمد ـ النقد الأدبي في شروح الشعر العربي ص: 24.
(15) ابن مصباح وناس 1987 ـ ملاحظات أولية حول الشروح الأدبية: 36 ــ في الحياة الثقافية عدد: 41 تونس.
(16) تحريشي محمد ـ النقد الأدبي في شروح الشعر العربي ص: 25.
(17) درويش محمد طاهر 1979 ـ في النقد الأدبي عند العرب، 5 دار المعارف، مصر.
(18) تحريشي محمد ـ النقد الأدبي في شروح الشعر العربي ص: 66، 67.
(19) الشايب أحمد ـ أصول النقد الأدبي ص: 149.
(20) تحريشي محمد ـ النقد الأدبي في شروح الشعر العربي ص: 66 ـ 67.
(21) درويش ـ في النقد الأدبي عند العرب ص: 36.
(22) تحريشي محمد ـ النقد الأدبي في شروح الشعر العربي ص : 69.
(23) بروكلمان كارل ـ تاريخ الأدب العربي ج2 ص: 129 دار المعارف مصر.
(24) قباوة ـ منهج التبريزي في شروحه ص: 45.
(25) ـ نفسه ص: 47.
(26) تحريشي محمد ـ النقد الأدبي في شروح الشعر العربي ص: 61.
(27) قباوة ـ منهج التبريزي في شروحه ص: 98.
(28) نفسه ص: 64.
(29) قباوة ـ منهج التبريزي في شروحه ص: 69.
(30) نفسه.
(31) تحريشي محمد ـ النقد الأدبي في شروح الشعر العربي ص: 62، 63.
(32) قباوة ـ منهج التبريزي في شروحه ص: 81.
(33) تحريشي محمد ـ النقد الأدبي في شروح الشعر العربي ص: 62، 63.
(34) قباوة ــ منهج التبريزي في شروحه، ص: 93، 94.
(35) قباوة ـ منهج التبريزي في شروحه، ص: 104.
(36) تحريشي محمد ـ النقد الأدبي في شروح الشعر العربي ص 64، 65.
(37) المرزوقي ـ شرح ديوان الحماسة ص: 8 ـ 11.
(38) ينظر: محمد أديوان ـ سؤال الحداثة في الشعرية العربية القديمة ص: 62، 63.
(39) ينظر: محمد أديوان ـ سؤال الحداثة في الشعرية العربية القديمة ص: 64، 65.
(40) الآمدي ـ الموازنة ص: 272.
(41) أبو هلال العسكري ـ الصناعتين، تح علي بن محمد البيجاوي وآخرون ــ دار الفكر العربي القاهرة ط2 ص: 147.
(42) وليد قصاب ـ قضية عمود الشعر ص: 111.
(43) عبد الحميد القط ــ في النقد العربي القديم ص: 164.
(44) ابن سنان الخفاجي ــ سر الفصاحة ــ دار الكتب العلمية بيروت 1982 ص: 71.
(45) الباقلاني ــ إعجاز القرآن ص: 96. المطبعة السلفية القاهرة 1349هـ.
(46) موهوب مصطفاي ــ المثالية في الشعر العربي ص: 591.
(47) أبو الفرج الأصفهاني ـ الأغاني ج 16 ص: 583 ط وزارة الثقافة والإرشاد المصرية.

□□

إدوارد ســـــــعيد وفضاء المنفى

□ الكاتب : جون دي باربور
□ ترجمـة : محمد إبراهيم العبد الله

المقدمة:

في مذكراته " خارج المكان " 1999 وصف إدوار سعيد شرط المنفى بأنه المصدر الرئيس لمعظم أفكاره الراسخة التي كونها عن نفسه وعن هذا العالم. فاستخدامه المنفى كناية يماثل كثيراً الطرق التي توجهت فيها المجتمعات المتدنية المتشتتة في الزمان والمكان. ومع أن إدوارد سعيد كان منتقداً لفكرة الفضاء المقدس الخطيرة، إلا أن فضاء المنفى في نواح معينة يشبه الأسطورة الدينية في تأثيرها النوعي على حياته، وهذا جليّ في سيرته الذاتية.

موضوع المنفى شيء محوري في أعمال إدوار سعيد الأكاديمية والنقدية. فالمنفى كما يراه شرط سياسي، وهو مؤلم وظالم في حالة الشعب الفلسطيني الذي وصفه بأن أحواله شديدة السوء لأنه شعب منفي حتى حينما كان يعيش في وطنه، ومن سخرية القدر " أن يتحول إلى مناف من قبل شعب منفي يضرب به المثل، وهم اليهود.(1) وكثيراً ما استخدم إدوارد المنفى كناية إضافة إلى معناه السياسي ليصف رؤيته بدور المثقف العصري، الذي يحتاج إلى نظرة نقدية مختلفة يعاين من خلالها ثقافته. مذكرات إدوارد سعيد " خارج المكان " تشي بخلفية اهتمامه بالمنفى باعتباره شرطاً سياسياً ومفهوماً نقدياً على حد سواء. وتشير المذكرات بأن إدوارد على الرغم من معارضته المبدئية للدين، إلا أن فكرته عن المنفى في جوانب منها تشبه إلى حد كبير فكرة الفضاء المقدس.

فالمعنى الأساسي للمنفى هو الإبعاد، هذا الفعل السياسي الذي يجبر الشخص على الرحيل من بلده. قد لا تجد فرقاً بين منفي وآخر، لكن

المنفي ليس لاجئاً أو مغترباً أو عضواً في الشتات، غير أن هذه المصطلحات تستخدم اليوم بشكل عملي دون التفريق فيما بينها لتشير إلى أناس نزحوا من أوطانهم الأصلية، حتى وإن تركوها طواعية. فالمنفى هو طريقة العيش في فضاء ما تعرف فيه حق المعرفة بأنك لست في وطنك. فالمنفي يتوجه إلى مكان بعيد ويشعر بأنه لا ينتمي إلى المكان الذي يعيش فيه. ولدى المنفي كذلك توجيه للزمان، فحبك قصة حياة أحدنا حول حدث الرحيل المحوري، والشرط الحالي في غيابه عن أرض الوطن. فالسرد الضمني للسفر يعد أساسياً لهوية المنفي؛ فهو يذكّره بالرحلة الشاقة من أرض الوطن والتوق للعودة إليه في يوم ما. فالمنفى يتضمن توجهاً، أو أنه يشير إلى شيء بعيد، ويشير كذلك إلى التضليل، أو الشعور بالضياع ويخالف البيئة الحالية لأحدنا.

في مذكراته "خارج المكان" يصف إدوارد سعيد كيف نزح من أوطان ثلاثة في طفولته. فقد ولد في مدينة القدس في عام 1935 لأبوين من أصول مسيحية فلسطينية ومن خلفية مختلفة إلى حد ما. فالعائلة لم تمض الوقت الكثير في فلسطين في الطفولة المبكرة لإدوارد، لكنها ظلت تشعر بانجذابها إلى أرض أجدادها، حتى بعد أن أصبحت تهيمن عليها العصابات الصهيونية بشكل متزايد. والد إدوارد وديع أسس شركة ثابتة في مصر وقد ذهب إدوارد إلى مدارس عديدة في القاهرة حتى 1951، حتى بلغ سن السادسة عشرة. ذهب بعد ذلك إلى مدرسة ماونت هيرمون في ماساشوستس لمدة عامين، ثم إلى جامعة برينستون، ثم إلى كلية الدراسات العليا في هارفارد، ثم عاش بقية حياته في مدينة نيويورك يدرّس في جامعة كولومبيا حتى وفاته عام 2003. وبالإضافة إلى القدس والقاهرة يصف إدوارد سعيد نزوحه الثالث من لبنان، حيث أمضت عائلته عطلتها الصيفية لمدة 27 عاماً حتى عام 1971 حينما أصبحت العودة إلى هناك خطراً يهدد حياتهم نتيجة التوتر السياسي والعنف المتزايد. ومع أن إدوارد لم يُنف هو وعائلته من أي من هذه البلدان الشرق أوسطية الثلاثة، إلا أنه يصف علاقته بفلسطين ومصر ولبنان على أنها علاقة نزوح خارجة عن إرادته من هذه الأوطان التي قضى فيها طفولته.(2)

يمكن للمنفي أن يواجه النزوح بطرق عديدة. فهو يتوق عادة للعودة إلى وطنه ويتحسس متعة العودة. ولم تكن تلك هي قضية لدى ادوارد سعيد بكل الأحوال. فقد أدرك بأن الوضع المأسوي للفلسطينيين لن يُحل سريعاً. فبعد عقود عديدة في الولايات المتحدة وسيرته الذاتية الناجحة في كولومبيا، كان إدوارد مقتنعاً بحياته في نيويورك، برغم إحساسه المتواصل بأنه لا يعيش في وطنه هناك. ومع أنه لم يتوقع العودة إلى فلسطين أو مصر أو لبنان، إلا أن إدراكه بأنه منفي أصبح محورياً في هويته ونظرته العالمية. حتى في مصر ولبنان فقد شعر بأنه خارج المكان، لأن عائلته عاشت من جيب ثروة والده، ولأنها مسيحية بروتستانتية، فقد انعزلت عن الشريحة الواسعة من السكان. بعد سنوات عديدة من العيش في قرية ظهور اللبنانية الصغيرة، لم يكن والده قادراً على شراء قطعة أرض قبراً له: "الكينونة الريفية المثالية التي كنا نفكر بأننا نستمتع بها، لم تكن لها تلك المنزلة الحقيقية في الذاكرة الجمعية للبلدة" (3). "فوعيه بأنه على خصام مع بيئته يعد جزءاً مهماً من هويته (إدوارد) في كل الأماكن التي حل فيها، حتى في نيويورك، وبعد أربعة عقود كان يرى بأنه مقيم فيها بصورة مؤقتة: " اليوم هذا لا يبدو مهماً ولا حتى محبباً أن تكون على "صواب" في مكان ما (على صواب في وطنك، على سبيل المثال). الأفضل أن تتجول خارج المكان، وألا تبقى في منزلك، وألا تشعر أكثر

من اللازم بوجوب البقاء في وطنك أيا كان هذا الوطن، وبخاصة في مدينة مثل نيويورك، التي سأبقى فيها حتى أموت". (4)

في مقالة له بعنوان "أفكار عن المنفى" 1984 كتب إدوارد سعيد بأن " المنفى يجبرك لأن تفكر فيه بغرابة، لكن ممارسته فظيعة. "(5) احتج إدوارد سعيد في معظم أعماله بشكل عاطفي ولبق على الظرف الذي يعيشه الشعب الفلسطيني. "(6) فقد انتقد محاولات تحويل المنفى إلى كناية رومانسية أو ملحمية لفنان أو مفكر منعزل: " عليك أن تضع جانباً جويس ونابوكوف وفكر بدلاً منهما بالتجمعات الكبيرة التي أنشئت من أجلها وكالات الأمم المتحدة. "(7) التفكير بالمنفى بمعناه الإنساني أو الجمالي أو الديني يعد تبسيطاً للمعاناة التي تأتي منه : " ليس صحيحاً بأن وجهات نظر الأدب أو الدين للمنفى تخفي الجانب الفظيع فيه : فالمنفى شيء دنيوي لا يمكن علاجه وتاريخي يصعب تحمله؛ فهو نتاج كائنات بشرية ضد كائنات بشرية أخرى؛ وهو بهذا يشبه الموت، لكنه يفتقر إلى الرحمة، فقد شتت ملايين الناس من غذائهم الثقافي ومن عائلاتهم وجغرافيتهم. " (8)

وبالرغم من هذا التحذير، يمضي إدوارد سعيد في تفسيره كيف يمكن أن يصوغ المنفى تفكير المثقف. يقدم لنا أمثلة على ذلك، فهو يشير إلى تيودور أدورنو وإيرك أويرباخ اللذين هربا كلاهما من النازية وقاما بعمل حيوي يعكس تجربة التمزق عندهما. ويؤمن إدوارد بأن المنفى يمكن أن يصوغ ذاتية مشكوك بها، واستقلالية في العقل، ورؤية نقدية وأصالة في الرؤية. وبما أنك تتعايش مع أكثر من ثقافة التي من شأنها أن تعطي المنفى " وعياً " يتطابق والأبعاد الآنية للواقع. ولأن حياة المنفى حياة بدائية، وهامشية وتعاش على محيط النظام المؤسَس، عليه أن يخلق بنى للمعاني تخصه وحده. وبكل هذه الطرق، ومع أن المنفى يمكن أن يكون أي شيء، عدا الامتياز أو السعادة، تتأتى منه بعض الأشياء الإيجابية. ففي الوقت الذي تجد فيه إدوارد علمانياً بالمطلق في تفسيره للقيمة الضمنية للمنفى، إلا أن جهده في إيجاد معنى له يشبه إلى حد بعيد الردود الدينية التقليدية للنزوح من الفضاء المقدس. ففي الخيال التوراتي، الخروج من جنة عدن وفقدان القدس تمزقات مؤلمة شكلت الوعي الإسرائيلي إلى الأبد. فالمنفى البابلي أصبح المصدر الرئيسي للقيم الإيجابية، مثل تطور شكل اليهودية التي تخلصت من العبادة في المعبد من اللاهوتيات (كتلك الموجودة في 11 Isaiah) التي ترى في المعاناة أكثر غموضاً من العقوبة الإلهية للذنب. إن محاولة إدوارد سعيد إيجاد تعويضات ومعنى هام لتجربة المنفى يذكرنا بمسار قصة إسرائيل في التوراة العبرية.

في كتابه " خارج المكان " يصف لنا إدوارد كيف ينظر إلى نفسه وقد أثر المنفى على شخصيته وعلى توجهه كناقد مفكر. المذكرات تصف المنفى بالشروط تلك، وبما أنها غير دينية، فإنك ستجد فيها من التلوين والتعقيد ما هو أكثر من القيم العلمانية والإنسانية التي صرح بها إدوارد. في كتاباته النقدية والتنظيرية كان إدوارد عقلانياً متنوراً نظر إلى الدين على أنه تعصب ودوغمائي ومناقض للديمقراطية، وعائق رئيسي لالتزاماته الخاصة(9). وقد نظر إلى الولاء الديني على أنه أكثر تورطاً بالصراعات التاريخية في أماكن بعينها مثل فلسطين وجنوب أفريقيا. إدوارد كان ناقداً حاداً لفكرة الفضاء المقدس؛ فهو يحذر من أن العنف والمعاناة تتأتى حتماً حينما يعتقد الناس بأن لديهم حقاً إلهياً في قطعة معينة من الأرض. لهذا تجد بأن الطريقة التي يصف فيها إدوارد سعيد المنفى في كتابه " خارج المكان " تظهر صلات محددة

بفكرة الفضاء المقدس. فتصويره للفضاء المجازي للمنفى لا يوحي لنا فقط بالتزاماته وقيمه العلمانية والإنسانية، بل يوحي أيضاً بالتوجه الذي يألفه عالم الدين.

في كتابه " العبور والعيش: نظرية الدين، يساجل توماس تويد Thomas Tweedبأن الدين يضع الناس في الزمان والمكان من خلال تزويدهم بمجازات، وطقوس وأعراف تضعهم في علاقة مع الحدود. فالدين يعلّمنا أيضاً كيف نعبر الحدود التي تعد فاصلاً للجسد، والبيت، والوطن والكون. نظرية الدين عند تويد تركز على موضوعات ثلاثة: الموقع والحركة والعلاقة. فالدين بهذا المعنى، هو الطرق الرمزية التي يرسم فيها البشر الفضاءات التي يعيشون فيها وتزودهم بقيم معيارية يعبرون من خلالها إلى فضاءات أخرى.(10)

نظرية تويد في الدين جاءت بعد خمس سنوات من البحث في الطقوس والأعياد للمنفيين الكوبيين في ميامي. وفي كتابه "سيدتنا من المنفى" يستكشف تويد كيف يستخدم المنفيون الكوبيون الرموز لتوطين أناس لهم في الزمان والمكان، ولكي يعيشوا ضمن حدود ويُحرموا من أنواع مختلفة من العبور إلى فضاء آخر. فالرسم على خريطة جي زد سميث ليس رسماً على أسس إقليمية، تويد يخترع رموزاً لثلاثة أصناف من الخارطة الدينية للعالم. فالرؤية العالمية " المكانية " تؤكد صلتها بالمكان الذي يرتبط بالمركز. هذا الصنف من الخارطة الروحية يربطه العلماء عادة بفكرة الفضاء المقدس. الشكل الثاني من الخارطة الدينية الذي يسميه سميث " الطوباوي " ويدعوه تويد القيم " ما فوق المكانية" supralocative التي تتخطى الفضاء المكاني بدلاً من التموضع في مكان بعينه. فالتوجه ما فوق المكاني يرتبط بالمحيط بدلاً من ارتباطه بالمركز وهو خاصية ترتبط بالمنفيين ومجموعات الشتات. يعتقد تويد بأن هذا النمط يميل إلى تقويض أو إلغاء أهمية أرض الوطن والأرض التي اتخذت كمنفى. لذا فهو يقترح النوع الثالث " النموذج " العابر للمكان " translocative " الذي يفسر لنا الطرق التي يساعد فيها الدين الشتاتي أتباعه للتحرك إلى الأمام والخلف في التاريخ والجغرافيا، ويكون وسيطاً ثابتاً بين أوطانهم الأصلية وأماكن عيشهم وبين ماضيهم المتجذر ومستقبلهم المتخيّل.(11)

وكما في كل الرموز المساعدة typologies، يقدّم لنا برنامج تويد Tweed إطاراً لا ينسحب على جميع الحالات، بما في ذلك التفسير الرصين الذي قدمه إدوارد سعيد عن الرؤية العالمية للمنفي، ويبدو لي بأن إدوارد يقارب نمط المرتسم الديني ما فوق المكاني supralocative (طوباوية سميث)، الذي ينزع إلى نكران دلاليّة الهوية المكانية. وكما في النمط الثالث، أو النمط العابر للمكان، لا يريد إدوارد التقليل من أهمية المنفى كتجربة، وإنما يريد إبقاءه حياً في الذاكرة. تفسير سعيد للمنفى يختلف كثيراً عن رؤية تويد للمجتمع الكوبي في ميامي الذي يتحول إلى طقوس جماعية وممارسات تعبدية. بالنسبة لادوارد لم يكن المنفى هو تلك الأعمال الجماعية التي لا تنكر أهميتها القصوى، وإنما هو الأنشطة الفكرية التي شكلت عمله الحياتي. والأكثر من ذلك، لم تكن الأماكن الجغرافية التي تركها هي المصدر الرمزي لقيمه المتجذرة، بل هي تجربة المنفى بحد ذاتها، وذكرى نزوحه، وقصص الطفولة عن سفره القسري. تفسير سعيد للمنفى في كتابه " خارج المكان " يأخذ بعض الميزات من كلا النمطين، النمط ما فوق المكاني، والعبور المكاني للدين الشتاتي، لكن لا يمكن أن يتطابق مع أي منهما. كما يعبّر كذلك عن

جوانب إضافية لتجربة المنفى التي لا يعرفها إلا من يكابدها.

ينقل إلينا ادوارد سعيد في مذكراته التوجه الديني المتميز لدى المنفي إلى المكان البعيد، المكان المثالي الذي غاب عنه. وبرغم ولاءات سعيد للمثل الفكرية والمبادئ التي لا ترتبط كثيراً بالجغرافيا، لكنه يعبّر عن حاجة البشر الأساسية للارتباط بمكان ما. ويرينا أيضاً كيف أن الكنايات المكانية تقدم لنا لغة رمزية أساسية لوصف الحقيقة المطلقة، أياً كان تخيلها. أعتقد بأن المعارضة المبدئية للظلامية الدينية واللاعقلانية لدى ادوارد سعيد غيّبت عنده الأبعاد الدينية التي كانت تحسن الحياة، بما فيها الدور الديني في إعطاء الشكل الرمزي للحاجة البشرية للتوجه نحو المكان. الكتابة الغنية التي تحدث فيها عن نفسه في "خارج المكان"، يبوح لنا إدوارد بتوقه للانتماء إلى وطن بعينه، إضافة إلى رغبته في العبور إلى فضاءات أخرى بمعناها الجغرافي والمجازي. فالبحث الدائم عن النمط الصحيح للعيش والعبور يتجاوز الحلول السياسية أو القيم الفكرية العلمانية، التي لا تختلف في أهميتها عنده. تفصح سيرته الذاتية عن رؤية عالمية للمنفى وتفسير معياري للكيفية التي ينبغي لأحدنا أن يعيش استجابة لشرط المنفى. أن يكون منفياً لا يعني قدراً حل عليه، بل هي مسألة رؤية والتزام يعبر فيها عن قيمه المطلقة. هذه المراجعة لمعنى المنفى على ضوء القيم المثلى، واستخدام المجازات المكانية لتوجيه الفرد تبعاً لهذه القيم والجهد المتأني لإبقاء الإحساس بالنفي حياً في الذاكرة، هي أفعال مميزة للخيال الديني لدى الشعوب المشتتة.

يستكشف إدوارد سعيد في "خارج المكان" بعض الأبعاد للمنفى التي لم يناقشها في أفكاره النظرية أو في كتاباته السياسية. فإحساسه بعدم التوافق مع الآخرين لم يكن ناتجاً فقط عن الوضع السياسي للشرق الأوسط، بل نتج أيضاً عن ديناميكية معينة لعائلة استثنائية. فعلاقة ادوارد بأمه وأبيه فيها جمع محيّر بين الجفاء والقرب العاطفي. وغالباً ما يستخدم هذه الكناية خارج المكان ليصف هذه العلاقات الشخصية الناشئة. فالكاتب الناضج يتوق دائماً إلى شيء يبقى بعيداً، في علاقته المشحونة جداً مع كل من والديه، وبخاصة أمه، وموقفه من الأوطان الثلاثة لطفولته. كتابه "خارج المكان" يظهر الصلات بين الفضاءات السياسية لأوطانه والفضاءات السيكولوجية لأصل عائلته، مثال على ذلك حينما يقارن علاقته بأمه بتلك العلاقة الناشئة بين الجالية و "متروبول".(12) إنه مرض والده الشديد الذي نبهه إلى الهشاشة السياسية للأماكن التي كان يعتقد بأنها موطنه : "خطورة مرضه كان بمثابة إعلان مبكر لرحيل والدي ورحيلي أيضاً ويومئ لي في الوقت ذاته بأن منطقة الشرق الأوسط التي نقشها والدي موطناً، وملجأ، ومسكناً لنا، في إشارة منه إلى القاهرة وظهور (لبنان) وفلسطين، أيضاً تهدد بزوالها وعدم استمرارها." (13) فمن منظور الشيخوخة، يدرك إدوارد كيف دفعه التمزق الجغرافي والجفاء العائلي للبحث عن هوية يختارها بنفسه : "أعتقد بأنه (والد إدوارد) كان يفكر بأن الأمل الوحيد لي كرجل هو انفصالي عن عائلتي. فالبحث عن الحرية، وعن النفس التي يخفيها أو يحجبها (إدوارد)، يمكن أن يبدأ فقط بسبب هذا التمزق، لهذا بدأت أفكر به كشيء حميد، برغم العزلة والتعاسة التي أعاني منها منذ فترة طويلة."(14)

أدرك إدوارد فيما بعد بأن عائلته كانت تتجنب دائماً موضوع فلسطين وموقعها كعائلة منفية: "يبدو غامضاً لي اليوم كيف سيطرت القضية الفلسطينية على حياتنا لأجيال وضياعها

المأسوي أثر على كل شخص عرفناه، وغيرت حياتنا بشكل جذري، تحجب اليوم ولا تناقش، أو حتى يشار إليها من قبل والديّ." (15) "خارج المكان" يربط الوعي السياسي المتصاعد للكاتب بتحرره النفسي من محددات عائلته له وتوقعاتها لشبابه. "هذه الحالة على ما يبدو ظلت تلازمه في كتابة مذكراته، فهو يتحدث كثيراً عن صراعه المستمر ليفصح عن مواقفه السياسية في سياق علاقاته الصعبة مع والديه. فأمه وأبوه يكرهان السياسة ولم يوافقا على انخراطه في الحركة الفلسطينية بعد أن أصبح أستاذاً جامعياً. فإخفاء فلسطين على وعي العائلة عكس حياة بعيدة عن السياسة ارتكزت على وهم وضعهم خارج التاريخ. فالعمل الذي قامت به عمته نبيهة تجاه اللاجئين الفلسطينيين في مصر، نظر إليه إدوارد على أنه بديل: استجابة نشطة لمعاناة المنفيين. وبدأ يدرك كيف شكلت التجربة المريرة للضياع والطرد الجماعي تاريخاً لعائلته. ففي السنوات الأولى لوجوده في الولايات المتحدة من عام 1951 حتى عام 1967 وقعت الحرب العربية الإسرائيلية، نجح إدوارد في التكتم على وعيه بالصراعات الشرق أوسطية. فكتابة مذكراته خلقت عنده مشاعر معقدة ومتناقضة عن فلسطين: "حتى اليوم الثنائية المتصارعة التي أشعر بها عن المكان، وانتزاعه المعقدة، والتمزق، والضياع المؤلم الذي جُسد بأشكال عديدة من الحياة المشوهة، بما في ذلك مكاني وموقعه كبلد ينال إعجابهم (لكنه لا ينال إعجابنا) يعطيني الألم والإحساس غير المشجع على الدوام لأنني منعزل وغير محصن، ومنفتح على اعتداءات أشياء تافهة تبدو لي مهمة ومهددة لأنني لا أمتلك سلاحاً ضدها. "(16) ضياع فلسطين جلب معه المعاناة بصرف النظر عن عدد المنفيين الذين تفاعلوا معه، سواء بالرفض الوهمي لأهمية السياسة، أو بالأسر الأيدلوجي لهؤلاء الذين انخرطوا بالقضية الفلسطينية لدرجة أنهم أنكروا إنسانية الإسرائيليين أو الأمريكيين، أو تناقضات إدوارد وشكوكه المزعجة حول علاقته بالأوطان الأولى لعائلته.

حينما وصف حياته بكاملها بأنها نوع من المنفى، أدرك سعيد بأنه يحتضر من اللوكيميا. بعد شهر من تشخيصه عام 1999، بدأ بكتابة رسالة إلى أمه التي توفيت قبل سنة من هذا التاريخ. وقد وجد نفسه أنه بحاجة إلى استعادة الأيام والأماكن الأولى لحياته. فقد أصبحت كتابة المذكرات عنده طريقة يتغلب فيها على العلاج الكيمائي القاسي وعلى القلق والألم الناتج عن المعركة الطويلة الخاسرة مع السرطان: "كتابة هذه المذكرات وأطوار مرضي يتقاسمان الزمن ذاته، مع أن آثار هذا الأخير بمعظمه تم تغطيته في هذه القصة من حياتي المبكرة. هذا التدوين للحياة والتقدم المستمر لهذا المرض (الذي عرفت من بدايته بأنه مرض عضال) كان شيئاً واحداً، ومتشابهاً، يمكن أن يقال عنه متشابهاً لكنه مختلف حقيقة. "(17) فلا بد أن يكون مرضه وإحساسه بالموت قد أثّر بشكل كبير على مفهومه للحياة كسلسلة من الوداع وسجل للمغادرة والرحيل.

أدرك إدوارد في وقت متأخر بأنه لم يكن يعاني فقط من الارتباطات والتمزقات في حياته، بل كان ينظم بعضها أيضاً: "بالنسبة لي لا شيء يميّز حياتي الأليمة والمتناقضة أكثر من النزوحات من هذه البلدان والمدن والمساكن واللغات والبيئات التي جعلتني في حركة مستمرة طوال هذه السنوات. منذ ثلاثة عشر عاماً كتبتُ في "بعد السماء السابعة" بأنني حينما أسافر أحمل معي الكثير، وحتى رحلتي إلى بلدة قريبة، تتطلب مني ربط حقيبة أملؤها بمواد ذات حجم وعدد يزيد عن الزمن الحقيقي للرحلة. بتحليل هذا، استخلصت بأنني أمتلك خوفاً دفيناً لكنه

متأصل من عدم العودة. وما اكتشفته وقتها هو أنه برغم هذا الخوف، كنت أفتعل مناسبات للرحيل، وبهذا أصعّد من خوفي بملء إرادتي. الاثنان يبدوان ضروريين لتناغم حياتي، وقد اشتدا بشكل دراماتيكي أثناء فترة مرضي.(18)

لأنه مقتلع الجذور، لم يكن هذا حدثاً نُزّل عليه، بل كان تعبيراً أيضاً عن قيم إدوارد وحاجاته السيكولوجية. هذا التكرار الطقوسي للحركة في المكان الذي أصبح ذاتياً كجزء من هويته، يشير إلى طريقة أخرى تصوّر المنفى بأنه بالأصل ديني. بالنسبة لإدوارد سعيد كما بالنسبة للمنفي دينياً، الحدث المؤسس للنزوح عن الوطن يقّدم ثانية بعمل رمزي، ويصبح بنية تشكل الوعي والهوية. الرحيل عن الوطن كان عملاً لجأ إليه إدوارد مرات عديدة، لهذا تصف مذكراته بالمعاني تلك السيرة الذاتية له كمادة بحثية وكذلك عملية الكتابة بحد ذاتها: "هذه المذكرات هي استحضار لتجربة الرحيل والانفصال، فأنا أشعر بضغط الوقت الذي يتسارع وينفد." (19) وبما أنه كاتب سيرة ذاتية ومنفي، يطارده الموت، فهو يرى بأن حياته مؤقتة وعابرة وغير ثابتة ومبتذلة. كاتب المذكرات يقول وداعاً مؤلماً لتفاصيل العالم الواضحة التي عرفها وهو يغادرها اليوم، وكأن الموت منفى لحياته.

في الفقرة الأخيرة من " خارج المكان " يصف إدوارد إحساسه بنفسه، بأنها ليست مجرد نفس غير مستمرة وغير ثابتة، وإنما هي زوبعة من عناصر متنافرة: أواجه نفسي من وقت لآخر، كونها جمع من التيارات المتدفقة. أفضّل هذه النفس على فكرة النفس المتصلبة، الهوية التي تزداد أهميتها مع تزايد روابطها. هذه التيارات تشبه موضوعات الحياة لأحدنا، تتدفق في ساعات اليقظة، وفي أحسن حالاتها، لا تتطلب مصالحة ولا انسجاماً. فهي " متباعدة "، وقد تكون خارج المكان، لكنها على الأقل في حركة مع الزمان والمكان، وتشكّل كل أنواع المجموعات الغريبة التي لا تتحرك بالضرورة إلى الأمام، بل تتحرك أحياناً ضد بعضها البعض، وبالتالي ليس لها موضوع محوري. أحب أن أفكر بشكل من أشكال الحرية، وإن كنت غير مقتنع تماماً بأنها هكذا. هذه الشكوكية هي أيضاً إحدى الموضوعات التي أريد التمسك بها. فقد تعلمت من المتنافرات الكثيرة التي في حياتي ألا أكون دائماً على " صواب " وخارج المكان.(20)

بالنسبة لادوارد، بما أنه منفي فهذا يعني أنه دائماً أكثر من شيء واحد، وبالتالي فهو متردد وغير مستقر. فالمنفى هو المرتكز لإحساسه بالحرية ومقدرته النقدية. وبما أنه " ليس على صواب " فالشكوكية عنده مستدامة ويستديم كذلك وعيه الآني بالحقائق البارزة، وبحثه الدائم عن الاستقلال.

تأتي القيم الأعمق عند إدوارد والالتزامات الأقوى لديه من تجربة التمزق التي يبقيها ماثلة في ذهنه من خلال إعادة تقديمها بطرق مختلفة وربطها بمُثُله. أن يكون منفياً، هذا قدره أساساً وقد فرضته الظروف الخارجية، وأصبح خياراً ضرورياً لحياته النفسية والفكرية والأخلاقية.

يصف إدوارد سعيد أشكالاً عديدة من التمزق في حياته، وبخاصة تلك المرتبطة بأوطان أجداده، وأفراد عائلته وتلوّح بالمستقبل القريب. بالانفصال عن كل ما عرفه، سيفقده حينما يموت. فالمنفى هو الرمز الأولي الذي يستخدمه لنقل إحساسه بالهوية. إنها المثالية العلمانية عند إدوارد، ولعله اختار عنوان " خارج المكان " لأنه أفضل من يقاوم التضخم البلاغي الذي غالباً ما يصاحب الجهود لتفسير الهدف من المنفى. من

وجهة نظر إدوارد لا يوجد هناك إله خلف الصراعات السياسية التي تقرر مصير الكثير من المنفيين واللاجئين في الشرق الأوسط. هذا التفسير لإدوارد كونه خارج المكان يعكس تناغم خاصية المعنى الديني لمجتمعات الشتات. فهو يصف التوجه للاندفاع إلى المكان البعيد بأنه لا يختلف عن تجربة منفي الفضاء المقدس. وقد أُجبر في بادئ الأمر ومن ثم اختار أن ينظر إلى نفسه كنازح من المكان الذي ينتمي إليه، طالما أصبح شرط المنفى مصدر معتقداته الراسخة التي كونها عن نفسه وعن العالم. فضاء المنفى يشكل الرؤية العالمية عنه، وهو يكرر فعل ترك الوطن مرات عديدة؛ فالمنفى عمل في حياته كما عملت الأساطير والطقوس الدينية في توجيه المؤمنين. تأتي أهمية إدوارد سعيد من انتقاده للخطورة التي تحملها فكرة الفضاء المقدس، ومن المثال الذي قدمه في الكتابة عن حياته، الذي يظهر كيف جاء شكل فضاء المنفى ليصوغ نظرته العالمية، ويرمّز الالتزامات المطلقة عنده.

Footnotes

- [1] E. Said, 'Reflections on Exile,' in Reflections on Exile and Other Essays (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2000), p. 178.
- [2] At a later point Said was actually banned from Cairo for fifteen years, because in 1958 he unknowingly signed a contract which violated Egypt's exchange-control laws (see Out of Place, p. 289). Said's memoir has been challenged for exaggerating his family's rootedness in Jerusalem, Cairo and Lebanon. This is not the place to examine his accuracy about the facts of his family history; what is indisputable is the genuineness of Said's feelings of dispossession, loss and grief, and the prominent role of exilic metaphors in his thinking.
- [3] Edward Said, Out of Place (New York: Vintage, 1999), p. 269.
- [4] Ibid., p. 269.
- [5] Ibid., p. 173.
- [6] In addition to several other books by Said, see especially his After the Last Sky (New York: Columbia University Press, 1986; rev. ed 1999), which combines political analysis, autobiographical reflections and photographs by Jean Mohr.
- [7] E. Said, 'Reflections on Exile,' p. 175.
- [8] Ibid., p. 174.
- [9] See Said's Humanism and Democratic Criticism (New York: Columbia University Press, 2003), p. 51: 'Religious enthusiasm is perhaps the most dangerous of threats to the humanistic enterprise, since it is patently anti-secular and antidemocratic in nature, and, in its monotheistic forms as a kind of politics, is by definition about as intolerantly inhumane and downright unarguable as can be.' For an interpretation of how Said's secular criticism is open to at least one form of interpretation of religion—Vico's 'rational civil theology'—see W. J. T. Mitchell's 'Secular Divination,' in Homi Bhabha and W. J. T. Mitchell (eds), Edward Said: Continuing the Conversation, (Chicago: University of Chicago Press, 2005), pp. 99–108.
- [10] T. Tweed, Crossing and Dwelling: A Theory of Religion (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2006).

□□

حضور هاجس التواصل الإنساني في الخطاب الروائي العربي

□ رشيد وديجي *

هل يعيش المجتمع العربي حقاً زمن الرواية؟ وهل يعني أنها الجنس الأدبي الأكثر قراءة والأكثر رواجاً؟ وبالتالي الأعمق إبداعاً والأفصح تعبيراً عن المشكلات الاجتماعية، والصراعات الراهنة؟ وهل تكون الرواية إذن، ديوان العرب الحديث؟ وبالتالي شعر الدنيا (العربية) الحديثة(1).

وفي هذا الضوء، يمكن طرح سؤال الرواية في الثقافة العربية الآن، وفي ترابط مع حضور هاجس لقاء الحضارات في الرواية العربية، وتحديداً ما يخص رواج إمكاناتها في التعبير عنه.

يحتل النص الروائي مركز الصدارة بوصفه أحد أشهر الأجناس الأدبية تداولاً واستقبالاً اليوم، ونظراً لازدهارها الشامل في كل الأقطار العربية، تكاد تتربع على عرش الأجناس الأدبية الأخرى لسبب ربما يجدر التذكير به هو أن "الرواية أقرب الأجناس الأدبية إلى واقع الحياة وأكثرها اتساعاً وشمولية لرؤية هذا الواقع"(2).

إنها إن صح التعبير، كتاب الحياة الأشمل الذي دفع العديد من الباحثين للرهان عليه.

فالرواية "أوسع أزياء التعبير الأولية انتشاراً، بينما كانت في الماضي وسيلة للتسلية، وإشباعاً سهلاً للمخيلة أو للعاطفة، أضحت تعبر عن القلق والسرائر والمسؤوليات التي كانت فيما مضى موضوع الملحمة، والتاريخ، والبحث الأخلاقي، والتصوف، والشعر في جانب منه"(3).

إنها الفن الذي يقوم بدور المفكر الحضاري، والمشرف السياسي، وصحفي الوقائع اليومية، والرائد، ومعلم الفلسفة السرية، وهي

* باحث من المغرب.

تقوم بهذه الأدوار كلها في فن عالمي يهدف إلى أن يحل محل الفنون الأدبية جميعاً، فالرواية شكل مهم من أشكال الثقافة(4).

وإذا كان الشعر هو ديوان العرب في وقت مضى أي ما كان يشغله في الذاكرة العربية من حضور واشتغال نقدي وإبداعي، فإن الرواية هي "ديوان العرب في الوقت الراهن لما تتمتع به من قدرة على الإلمام بالمجتمع ومواكبة مستجدات العصر"(5).

فالرواية هي الأكثر قدرة على تحري رؤى العالم وآفاقه، أي استحضار العالم بتناقضاته ومفارقاته، وعدم تقيد مبدعيها بالأشكال والصور المتحققة قبله، والتنوع غير المحدود في طرائق كتابتها وشكلها وفضاءاتها، هو "سؤال متجدد إبداعاً ومادة وتلقياً، وفي أعماق كل تجربة أكثر من إشارة استفهام"(6).

وإذا كانت الرواية فناً حديثاً، لم يمض على استوائه ناضجاً أكثر من أربعة قرون في العالم الغربي، وأكثر من قرن في عالمنا العربي، فقد احتلت مكانة الصدارة في المشهد الإبداعي، باعتبارها رائدة فنون الحكي من خلال التعبير عن تجليات وتفاصيل الوجود الإنساني العربي بحالاته المتعددة، الفردية، والجمعية، والنفسية، والفكرية، والأخلاقية، والسياسية، ومن هنا نفهم لماذا كانت الرواية في نظر مفكرين مثل هيجل ولوكاتش وباختين" أداة معرفة وشكلاً تعبيرياً كاشفاً لتحولات عميقة في بنيات المجتمع ورؤياته للعالم"(7).

ساعد على ذلك مرونة الرواية جنساً قابلاً للانفتاح، والتعدد، والإفادة من الفنون الأخرى، وهذا ما دفع جابر عصفور إلى عدها "فعل التحرر الذي يمارسه القص"(8)، ويراها كذلك بأنها الجنس القادر على "التقاط الأنغام المتباعدة والمتنافرة، المركبة، متغايرة الخواص لإيقاع عصرنا، وذلك بواسطة الطبيعة البوليفونية التي ينطوي عليها النسيج الروائي الذي يؤلف بين العناصر المختلفة، والخاصية الحوارية التي تجمع بين الأضداد، وتصل بينها وصل الجدل في نسيج معقد، يتضافر فيه السرد والوصف والأحداث والشخصيات وأفعال الكلام وتراكيب الزمان والمكان"(9).

هذه المرونة تقودنا إلى ما وصف باختين به الرواية منذ زمن ليس بالقليل بأنها فن لا شكل له، وصف لا تزال فاعليته وجدواه إلى حد بعيد، وأنها جنس لا قوانين خاصة به، إذ عاينها بأنها النوع الوحيد الذي لم يكتمل بعد لأنه ما يزال في طور التكوين(10). وبعبارة أخرى، إذا كانت الأنواع الأدبية الأخرى قد حددت لنفسها أشكالاً ثابتة، وأصبحنا نتعرف على حدودها تلك كالشعر مثلاً، فإن الرواية لا تعرف الاستقرار، فهي دائماً في تحول رافضة التقنين الصارم، على اعتبار أنها جنس يتسم بالحرية.

وبهذه الرهانات، فالرواية هي ذلك الجنس الأدبي الفضفاض المستوعب لأنواع، وأشكال، وطيمات، وأصوات، وثقافات الآخر، بما يمكنها من "تجسيد تحولات العلاقة بين الطوائف والأجناس والأعراق البشرية"(11).

لابد من التأكيد أيضاً، إذا كانت الرواية التي تأخرت نسبياً عن الأشكال الأدبية فهي "تشكل مادة مهمة، نتتبع من خلالها وعي الكاتب بالواقع وكيفية مباشرته له وفهمه"(12)(13).

وتأسيساً على أن الرواية "أكثر أشكال الفن الأدبي تصويراً للمراحل التاريخية الإنسانية وللتطورات الأخلاقية والفكرية"(14)، فإن الرواية العربية هي "استجابة لتحولات بنيوية مجتمعية وقيمية وثقافية نوعية، إلا أنها لا تحقق تطابقاً أو استنساخاً للواقع، بل هي في أحسن

الحالات تمثيل أدبي فني للعالم الذي تستوحيه من خلال صوغ تخييلي"(15)، أي لا تستنسخ الواقع، وإنما تقوم بصياغته فنياً معتمدة على الخيال الأدبي.

نسوق هذا الكلام لندل على مدى أهمية فن الرواية القادر على "تمثيل تحولات الزمن وحراكات المجتمع"(16)، وفي طرح أهم القضايا من ضمنها قضية لقاء الحضارات وصدامها، وتحديداً ما يخص رواج إمكانياتها في التعبير عنها، على اعتبار أن الفن الروائي هو الأكثر حساسية في استبصار هذه الرؤية.

من الواضح أن اللقاء بين الذات والآخر، خاصة إذا ما كنا نقصد بالذات العرب، ونقصد بالآخر الغرب أي أوربا وإلى حد ما أمريكا، قد تحقق في التاريخ حسب نجم عبد الله كاظم: "الأول حين وصلت جحافل الإمبراطورية العربية الإسلامية بإنسانها وفكرها وحضارتها إلى أوروبا ابتداء من القرن الخامس الميلادي، أما الثانية كانت حيث وصل الغرب غازياً ومبشراً دينياً ومستعمراً وعالماً ومعلماً إلى عالمنا، خاصة عبر بوابتي مصر وبلاد الشام ابتداءً بحملة نابليون في نهاية القرن الثامن عشر"(17).

ودون الدخول في تفاصيل الأسباب، نقول إن الذي يهمنا أو يعنينا هو اللقاء الثاني، على اعتبار أن حملة نابليون(18) شكلت مرحلة جديدة من التاريخ العربي الحديث، حيث كان وعي الذات بمدى تقدم الآخر الغربي وتفوقه.

وبعبارة أخرى، كشفت الحملة عن حالة التخلف والضعف التي تعيشها مجتمعات الشرق العربي محاولة الرغبة في اللحاق بهذا الركب الحضاري العالمي، وعدم التخلف عنه.

فالحملة كانت ذات وجهين" أحدهما يعبر عن العقل والإنجازات الحضارية القائمة على المعرفة العلمية، والآخر لا عقلي يقوم على الرغبة في السيطرة على الشعوب الأخرى"(19).

ومع ما أحدثته هذه الصدمة، ولد الشعور بالأخطار والتحديات التي تواجه الذات العربية، وأضحت أولويات المفكرين والمبدعين طرح السؤال الحضاري الجوهري الكبير: لماذا تقدم الغرب وتأخرت الذات؟ هذا سؤال حضاري له ما يسوغه تاريخياً" بحكم الصدمة التاريخية التي أحدثتها منذ حملة نابليون على مصر، سلطة الغرب المعرفية والاقتصادية في صيرورة الوعي التاريخي للغرب، وتحققت ممكناته، نسقه السياسي والاقتصادي"(20)، وهذا هو ما يسمح بفهم الحوار غير المتكافئ بين العرب والغرب.

وبعد أن رفع "الآخر" الغربي شعار الاحتلال طريق الحضارة وظف كل الإمكانيات والمعارف من أجل تحقيق أهدافه التوسعية، وبسبب ما واجهته الأمة العربية من عنف الحضارة الغربية، أصبحت هذه العلاقة موضع تساؤلات عن طبيعتها وهل هي علاقة صدام أم صراع؟ وكيف ينظر "الآخر" إلينا؟

يرى عبد الله إبراهيم أن "الحروب الصليبية غذت الخيال الغربي بفاعلية تعصب ثقافي ديني ضد الشرق الإسلامي ووجدت تجليات ذلك المتخيل في مرويات شعبية غربية جعلت من العربي الإسلامي كائناً قاسياً منحرفاً كافراً"(21).

وما يؤكد استمرار هذه النظرة تجاه العربي، هو الزعم في امتلاك كل الحق ليس فقط في توصيف هذا العربي، وإنما في إعطاء القيمة له.

فمن بين المفكرين الغربيين الذين تناولوا مسألة العلاقة بين الشرق والغرب على أنها علاقة صراع، المفكر الأمريكي "صموئيل هنتنغتون" Samuel Huntington phillips في كتابه

"صدام الحضارات(22) The clash of civilizations، وفيه يتناول مفهوم الحضارات، والعلاقة بين القوة والثقافة، وميزان القوى المتغيرة بين الحضارات، والصراعات التي تولدها عالمية الغرب، ومستقبل الغرب وحضارات العالم، وعن مفهوم الصراع خاصة بين الغرب المسيحي، والحضارة الإسلامية.

إلا أن هنتنغتون لم يكن الوحيد الذي تعرض لهذه القضية، فهناك مفكرون آخرون منهم "فرنسيس فوكوياما"(23) (Francis Fukuyama) الياباني الأصل والأمريكي الجنسية الذي يدعم السياسة الأمريكية القائمة على مبدأ القوة وفرض السيطرة والهيمنة.

واختلافاً مع الرؤى السابقة نجد رؤية هامة في الدعوة إلى تبني سياسة أساسها العدل والسلام، ونبذ الكراهية وكذلك السخرية من السياسات التوسعية والهيمنة العسكرية لبلدانهم المتفوقة في التسلح والمعرفة، ومن أصحاب هذه الرؤية "نعوم تشومسكي" (Noam chomsky) (24).

هذا عن علاقة الذات مع الآخر في الفكر الغربي.

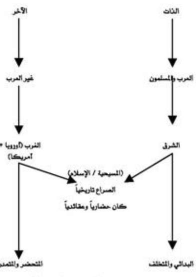
أما في مجال الرواية، فقد كان لموضوع العلاقة بين الذات والآخر مكانها البارز في عدد من الروايات التي أبدعها الروائيون في شتى أنحاء العالم، نذكر من بينها تلك الروايات التي تطرقت للإشكالية السابقة، على سبيل المثال فقط لا الحصر كلا من رواية "قلب الظلام" للكاتب البولندي الأصل جوزيف كونراد، ورواية الكاتب الفرنسي ألبير كامو "الغريب" وهلم جرا(25).

سأقف وقفة مختزلة عند أهم المراحل التاريخية الخمس التي طرحت فيها إشكالية العلاقة بين الذات والآخر(26)، تبتدئ بالمرحلة الإسلامية الأولى أي بظهور الدين الإسلامي وانتشاره خارج حدود الجزيرة العربية: الفرس، الروم، شمال إفريقيا، فكانت المعادلة تحمل عنوان المسلم العربي مقابل الكافر العربي وغير العربي، وتبلورت في المرحلة التاريخية الثانية صورة جديدة للمعادلة اقتصرت على الصراع العقائدي مع الآخر الأوروبي المسيحي في إطار ما يعرف بالحروب الصليبية، كما تشكلت في الفترة التاريخية الثالثة في نوع جديد من الصراع، صراع بين المسلم العربي والمسلم العثماني، إشكالية من نوع خاص، حيث أصبح بموجبها مفهوم الذات العربية يقف مقابل الآخر الأوروبي المسيحي إضافة إلى المسلم التركي، أما المرحلة التاريخية الرابعة فستعرف بناء مفهوم جديد للذات في مواجهة الآخر المستعمر.

المرحلة الأخيرة، وهي القريبة إلينا، تشكل مفهوم جديد للذات يحمل المقوم العقائدي، إضافة إلى مفهوم جديد أفرزته طبيعة الصراع مع الآخر المستعمر، وهو الهوية الوطنية، ذات، إذن، ستكون في مقابل مفهوم جديد للآخر هو الغرب الأوروبي صاحب مشروع الحداثة الفكرية والسياسية.

هذا ما سيجعل العلاقة غير متوازنة تماماً، بشكل يهدد مقومات الذات، فالآخر أصبح قوياً، مستعمراً يتحكم في مجتمعاتنا بقبضة من حديد.

نسوق هذا الكلام للقول بأن فهم جدلية الذات والآخر يستدعي، بداية، الاستناد إلى التاريخ لفهم هذه العلاقة، ويمكن أن نوضح ما سبق في الخطاطة التالية:



لقد كان من الطبيعي، إذن، أن يشكل اللقاء بين الذات والآخر، ضمن ما يشكله، قضية فنية أدبية حيث جاء ليكون موضوع الأدب الإبداعي خاصة الرواية، علماً أن العلاقة مع الغرب هي "علاقة طويلة في التعبير الأدبي وقد تعرفنا على بعض أشكالها في مصر ولبنان والسودان، وغيرها من بلدان الوطن العربي (طه حسين، وسهيل إدريس، والطيب صالح...)"(27).

واستدراكاً نقول إن انطلاقة الروايات لم تكن لتكتب لو لم يكن الاتصال بالغرب متحققاً أصلاً، ولو لم يكن الكاتب جزءاً من هذا الاتصال، أو يعيه، أو يطلع عليه أو يقرأ عنه، ليفكر بذلك في كتابته.

يضاف إلى ذلك أن الثقافة العربية لم تتعرف على الرواية "بوصفها جنساً أدبياً إلا بفضل الاحتكاك الذي حدث أواخر القرن التاسع عشر مع الثقافة الغربية"(28).

والعرب حين تأثروا بثقافات الأمم الأخرى "تأثروا بألوان هذه الثقافات جميعاً، وأخذوا منها جميعاً: علماً وأدباً وقصصاً وفناً ونظماً وعادات وأفكاراً وتقاليد كما حصل للأمم والشعوب التي تأثرت بالعرب أنفسهم"(29).

فالرواية العربية باعتبارها جنساً أدبياً جديداً، وشكلاً له تقنياته الحديثة غربية الأصل، لكونها الفن الأكثر استيعاباً للتجارب والتقنيات الغربية الحديثة، مما جعل بعض الباحثين يمنحون صفة الأبوة الشرعية للرواية الغربية بالنسبة للرواية العربية، وأن التحدي الأكبر في هذه العلاقة هو صعوبة تخلص الابن من أبيه، أو فك الارتباط به في سبيل إيجاد هوية عربية روائية من الناحية الفنية الأسلوبية؛ لأن استيراد نمط أدبي معين يعني استيراد ذهنية ثقافية مغايرة وغرسها في واقع ثقافي آخر له خصوصياته.

هذا يقودنا إلى المرور سريعاً بسبل الاتصال بالغرب ولعل أهمها: "أولاً الاحتلال وأشكال الاستعمار التي تمثلت كما قلنا سابقاً بحملة نابليون، وسقوط الدولة العثمانية على يد الإنجليز والفرنسيين، وأشكال التبعيات الاقتصادية والسياسية التي فرضت على العرب، أما السبيل الثاني فيتمثل في العلاقات المختلفة بين العرب والغرب من تجارية ودبلوماسية فرضت الاتصال بينهما وأن يحل الغربي وسط العرب والعربي وسط الغربيين، السبيل الثالث فهو البعثات الدراسية والعلمية، وجسد ذلك أدبياً كتاب مثل توفيق الحكيم في "عصفور الشرق"، وسهيل إدريس في "الحي اللاتيني"، والسبيل الرابع هو الهجرة أي هجرة العرب إلى الغرب، ولعل آخر السبل المهمة هو السياحة والسفر المتبادل"(30)، عدا ذلك كان طبيعياً أن يلعب الإعلام إلى جانب القراءة والثقافة والاطلاع دور الفاعل في تعزيز اللقاء وخاصة في الآونة الأخيرة. وقد كانت هذه هي السبل التي عبرها كان اتصال العرب بالغرب ومن خلالها كانت تجارب الكتاب مع الغرب والغربيين، هذا بالإضافة إلى أن هؤلاء الكتاب

لم يكتبوا ما كتبوه من خلال التجارب السابقة، بل أثرت عوامل عديدة(31) في تناول موضوع اللقاء بين العرب والغرب، ولرسم صورة الشخصية الغربية.

إذن، فقد حدث اللقاء الحضاري بين العرب والغرب، فلابد أن يكون من نتائج هذا اللقاء على أرض الواقع أن تتبلور، انطلاقاً من تجربة العربي مع الغربي ونظرته إليه وتجربة الغربي مع العربي ونظرته إليه، أو صور كل منها في ذهن الآخر.

الحواشي:

1ـ مقولتان ذائعتان، تنسبان على التوالي لعلي الراعي، ونجيب محفوظ، أوردهما جابر عصفور في كتابه: زمن الرواية، دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 1999، ص 62.

2ـ محمد شاهين: إدوارد سعيد: أسفار في عالم الثقافة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص 17.

2ـ ر.م ألبيريس: تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1982، ص 5.

3ـ المرجع نفسه، ص 6.

4ـ ابن السايح الأخضر: "نص المرأة وعنفوان الكتابة"، مجلة الراوي، ع18، مارس 2008، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ص 38.

5ـ شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، ع 355، سبتمبر 2008، المجلس الوطني للثقافة والشؤون والآداب، الكويت، ص 247.

6ـ شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، ع 355، سبتمبر 2008، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص 246.

7ـ محمد برادة في المقدمة التي كتبها للترجمة العربية لكتاب: ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط2، 1987، ص 16.

8ـ جابر عصفور: زمن الرواية، مرجع مذكور، ص: 301.

9ـ المرجع نفسه، ص: 53.

10ـ ينظر: ميخائيل باختين: الملحمة والرواية، ترجمة جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط1، 1982، ص ص: 19 ـ 20 ـ 25 ـ 26 ـ 66.

11ـ جابر عصفور: "ابتداء زمن الرواية"، ملاحظات منهجية (ضمن أعمال ندوة الرواية العربية، ممكنات السرد) عالم المعرفة، ج1، ع 357، نوفمبر 2008، المجلس الوطني للثقافة والفنون الكويت، ص 162.

12ـ خالدة سعيد: حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1982، ص 204.

13ـ عبود شلتاغ: الأدب والصراع الحضاري، دار المعرفة، دمشق، سورية، دون طبعة، 1995، ص 89.

14ـ محمد برادة: "الرواية العربية بين المحلية والعالمية"، (ضمن أعمال ندوة الرواية العربية، ممكنات السرد) عالم المعرفة، ج1، ع 357، نوفمبر 2008، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ص 15.

15ـ شحات محمد عبد المجيد: "صوت الآخر في الرواية"، مجلة البيان، ع 400، سبتمبر 2004، رابطة الأدباء في الكويت، ص 18.

16ـ نجم عبد الله كاظم: الرواية العربية المعاصرة والآخر، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2007، ص 63.

17ـ للتذكير فمنذ حملة نابليون على مصر أصبح "التثاقف" بين الشرق والغرب يحمل معنى الغزو، ومع ذلك علينا أن نذكر الخلاف القائم حول الحملة: هل كانت نعمة أم نقمة؟ بل هناك من يتباكى على خروج المستعمر من بلاده، وقد أخذ هذا الغزو ـ كما يرى أحد المقارنين بين الثقافتين (عز الدين المناصرة في كتابه: مقدمة في نظرية المقارنة) ـ أشكالاً عديدة، نذكر منها:

ـ قابلية التلذذ بالاستغراب والانبهار كما فعل رفاعة الطهطاوي المنبهر أمام باريس بإرادته.

ـ قابلية الاستقبال انطلاقاً من الإعجاب بالتيارات الفكرية والمناهج الغربية الحديثة من أجل الخروج من عصر الانحطاط الثقافي، ويتجلى ذلك بوضوح في فن الرواية العربية.

18ـ فتحي أبو العينين: "صورة الذات وصورة الآخر في الخطاب الروائي"، تحليل سوسيولوجي لرواية محاولة للخروج، ضمن كتاب (صورة الآخر العربي ناظراً ومنظور إليه)، تحرير الطاهر لبيب، مرجع مذكور، ص 814.

19ـ محمد الدوهو: حفريات في الرواية العربية (الكتابة والمجال)، بحوث نقدية، سعد الورزازي للنشر، الرباط، المغرب، ط1، 2005، ص 59.

20ـ عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1999، ص 178.

21ـ للتذكير فهذه نظرية عبارة عن مقال نشره هنتغتون في مجلة (foreign Affairs) العلاقات الخارجية سنة 1993، وقام بتوسيع مقاله إلى كتاب صدر سنة 1996، بعنوان: صدام الحضارات وإعادة بناء النظام العالمي (The clach of civilizations and Remaking of world) وقد ترجمه إلى العربية مالك عبيد أبو شهيوة مع محمود محمد خلف سنة 1999، عن الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان ليبيا.

22ـ مصطفى عبد الغني: قضايا الرواية العربية، الدار العربية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1999، ص 85.

23ـ نشر فوكوياما نظريته المثيرة للجدل في كتاب أصدره سنة 1992 تحت عنوان: "نهاية التاريخ والإنسان الأخير" (the End of history and thelast man).

24ـ خاصة في مؤلفه "النزعة الإنسانية العسكرية الجديدة (the New military humanisme) الذي ترجمه أيمن حداد، عن دار الآداب، بيروت سنة 2001، وفي هذا الكتاب تحدث خصوصاً عن حرب كوسوفو، وحروب أخرى وتحدث عن إسرائيل وأمريكا وعن حصار العراق، والكتاب يقوم على فكرة مفادها أن الولايات المتحدة الأمريكية حين تلاحق أو تطارد أو تحاصر بعض القادة المعارضين لسياستها فإنها لا تكون مدفوعة بنزعة إنسانية كما تدعي ولكن دافعها هو النزعة الانتقامية ونهب الثروات.

25ـ لمزيد من التوسع ينظر: الثقافة والإمبريالية لإدوارد سعيد، ترجمة: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط3، 2004.

26ـ عبد الله الحوزي: "الذات والآخر بناء علاقة تكاملية"، مجلة فكر، ع7، السنة الثالثة، 2007، دار النجاح الجديدة، الرباط، ص ص: 114 ـ 115.

27ـ مصطفى عبد الغني: قضايا الرواية العربية، الدار العربية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1999، ص 85.

28ـ إدريس الخضراوي: "السردية العربية الحديثة، نحو رؤية جديدة لنشأة الرواية"، مجلة الراوي، ع18، مارس 2008، النادي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ص 127، وفي هذا الإطار ينظر كذلك الكتاب القيم لعبد الله إبراهيم بعنوان: السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير لنشأة الرواية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2003.

29ـ سالم المعوش: الأدب وحوار الحضارات (المنهج والمصطلح والنماذج)، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 138.

30ـ نجم عبد الله كاظم: الرواية العربية المعاصرة والآخر، مرجع مذكور، ص ص 67 ـ 68.

31ـ من تلك العوامل في رأينا:

ـ المعايشة والاختلاط والعلاقات التي تكون الكاتب، خاصة إذا كانت نتيجة دراسته في الغرب.

ـ الصراع العربي الإسرائيلي فقد كان لهذا العامل تأثيره الكبير في نظرة الكتاب إلى الغرب وخاصة إلى الأمريكيين.

ـ الخلفية الفكرية والاجتماعية والسياسية.

ـ وسائل الاتصال والثقافة والإعلام.

□□

دراسة تطور الترجمة والنقل الأدبي في البلدان العربية، القرن التاسع عشر

□ د. حسن مجيدي *
□ فاطمة شركايى **

الملخص

إن نهضة الترجمة نمت بتبادل الثقافة والأدب الغربي إلى العالم العربي في القرن التاسع عشر؛ وبلغت في هذا القرن إحدى فتراتها الذهبية في التاريخ. حيث دخل سيل عظيم من أمهات الآثار العالمية إلى الثقافة العربية.

لقد ترجمت الكتب العلمية، القصص والأشعار، والمسرحيات كقصة "الفرسان الثلاثة" لألكسندر دوماس، وأشعار غوته، ومسرحيات شكسبير إلى اللغة العربية.

رقت الترجمة إلى أن أصبحت الكتب المترجمة أكثر نصيباً من الكتب المؤلفة. ونبغ كبار المؤلفين كرفاعة الطهطاوي الذي هو رائد حركة الترجمة في هذا القرن.

تقدمت الحركة العلمية في العالم العربي تقدماً ملحوظاً بزيادة الآثار المترجمة ونشأ المجال للتحولات العلمية والثقافية.

هذه الدراسة، تطرق بأسلوب وصفي ومكتبي إلى التطورات في ترجمة الأدب العربي، مشيراً إلى الترجمة في الغرب خلال القرن التاسع عشر.

* الأستاذ المساعد بجامعة الحكيم السبزواري - إيران
majidi.dr@gmail.com
** الماجستيرية في اللغة العربية وآدابها، بجامعة الحكيم السبزواري.

الكلمات الرئيسة: النهضة الأدبية الحديثة، الترجمة، القصة، المسرحية.

مقدمة:

إن البلاد العربية في أواخر القرن الثامن عشر استغرقت في سبات عميق وحياتها غارقة في الظلمة والجهل. كانت مصر في ذلك العهد تحت نيران الاستعمار التركي، فوقعت سورية أثناء ذلك في أحوال سياسية وسيطر عليها الولاة المستبدون. أمّا بقية البلاد لم تكن أحسن حظاً من مصر وبلاد الشام ونشبت فيها الحروب المتواصلة واحدة تلو الأخرى. للنجاة من هذا الجو لا بد أن يشرق نور في آفاق العالم العربي، حتى أذن الله لشمس الحضارة أن تشرق ثانية على العرب واحتكّت البلاد بالغرب؛ فهذا الاتصال استعاد الحيوية والنشاط إلى الشرق، فاتصل لبنان بالغرب في عهد فخر الدين، فجاء الغربيون وأسسوا المدارس والمكتبات. واحتكّت مصر بالغرب نتيجة لحملة نابليون على مصر سنة 1798م، التي لعبت دوراً هاماً في الأدب العربي وكانت لها نتائج معروفة للجميع وهذه هي النهضة التي يعتبرها الكثير من الأدباء والنقاد بداية النهضة الأدبية.

فنرى أن البلاد الأوائل في النهضة هما مصر وسورية وذلك لسبقهما في الاتصال بالغرب وتأخّرت النهضة في العراق لأنها لم تستقل عن الدولة العثمانية. كما نعرف لكل حدث ذي بال عوامل تسهم في ظهوره وتساعد على تطوره؛ إذ ننظر بلمح البصر إلى العوامل التي أدت إلى النهضة في أواخر القرن الثامن عشر: اتصال عالم الشرق بالغرب، المدارس، إنشاء الصحف العربية، المطابع، الجمعيات العلمية والأدبية، حركة الاستشراق، إرسال البعثات العلمية، المكتبات، التمثيل، والترجمة؛ وهذه هي التي نحن بصددها في هذا البحث. أدركت البلاد العربية حضارة الغرب وثقافته والوسيلة التي كانت تساعدها في هذا الطريق هي الترجمة.

الترجمة في القرن التاسع عشر

قلنا كانت المدارس العلمية والأدبية من أسباب النهضة فلما اشتغل المدرسون الأوربيون بالتدريس احتاجوا إلى المترجمين ليترجموا ما يقولونه إلى العربية.

هؤلاء كانوا يبحثون عن "معاجم اللغة والكتب العربية القديمة مثل: مفردات ابن بيطار وقانون ابن سينا، وكليات ابن رشد وغيرها من المؤلفات العربية لاستخراج المصطلحات العلمية المعادلة لاستخدامها في الترجمة". (شكيب أنصاري، 1384ش، 354).

1 ـ ترجمة الكتب العلمية

انتعشت حركة الترجمة في عهد محمد علي الذي أرسل البعثات إلى فرنسا لتعليم الآداب والفنون من الغربيين. كان لمحمد طموحات، أراد أن يقوم بمصر دولة قوية في جميع الشؤون.

فأنشأ المدارس وأرسل البعثات إلى الخارج، منها مدرسة الألسن لتربية المترجمين ورفاعة الطهطاوي كان من الذين بعثوا إلى فرنسا وهو كما يقال عنه: "ركن من أركان النهضة العلمية الحديثة في مصر". (محمد مايو، 1998م، 95) رفاعة عمل في الترجمة في مدرسة الألسن، لأن هؤلاء الطلبة حينما كانوا يرجعون يشتغلون بترجمة الكتب. "فقام في هذه الفترة بترجمة ما يقرب من العشرين كتاباً في الجغرافيا والتاريخ والعلوم العسكرية وأشرف على ترجمة المئات من الكتب الأخرى إلى اللغة العربية والتركية. منها كتب في التاريخ العام وتاريخ العصور الوسطى وتاريخ ملوك فرنسا، وحياة فولتير وبيتر الكبير، وحياة تشارلز الثاني عشر والإمبراطور شارل الخامس وبطرس الأكبر

والإسكندر المقدوني وفولتيروجان جاك روسو ومونتسكيو (ابن خلدون الغرب)"(توفيق، 1989).

كان معظم الكتب التي ترجمت في ذلك العهد يعني النصف الأول من القرن التاسع عشر علمية في الطب والهندسة والصناعات والفنون العسكرية والقانون والتاريخ والجغرافيا والكتب الاقتصادية والاجتماعية وعدة قصص وروايات أدبية. "في سنة 1876 ترجم حنين نعمة الله الخوري "تاريخ تمدن الممالك الأوروبية" للسياسي الفرنسي غيزو. وعندما رغب الناس في قراءة الكتب الاجتماعية، توجه المترجمون لترجمة هذا الصنف من الأدب، فكان من أبرز الكتب المشهورة المترجمة "أصول الشرائع" لبنشام، و"سر تقدم الإنكليز السكوسونيين" لديمولان و"روح الاجتماع" و"سر تطور الأمم" لغستاف لوبون، وكان مترجم هذه الكتب كلها فتحي زغلول" (البقاعي، 1990م، 138)، كما ترجم سنة 1892 كتاب "الاقتصاد السياسي" لجيفوني. (شكيب أنصاري، 1384ش، 355).

2 ـ ترجمة القصص والأشعار

أخذت الترجمة تتسع في كل مكان وبدأت ترجمة الكتب الأدبية وبخاصة القصص والروايات إلى اللغة العربية. ولكن "ترجمة القصص كانت في البداية للتسلية وقليلاً ما ترجموها للفائدة الاجتماعية أو التاريخية أو غيرها". (نظام طهراني، 2009م، 22).

وكان أول من فعل ذلك اللبنانيون لسبقهم إلى مخالطة الأوروبيين ومنهم "نجيب حدّاد اللبناني (1889 ــ 1867) الذي ترجم رواية الفرسان الثلاثة من تأليف اسكندر دوما الفرنسي، وفي أواخر القرن التاسع عشر نقولا رزق الله (1915) ترجم رواية سفر نابليون الثالث، ثم أنشأ طانيوس عبده مجلة الراوي وقد ضمنها تعريب الروايات الشهيرة مثل فاوست والملكة إيزابو، وترجم فرح انطون (1922) الكوخ الهندي بول وفرجيني وأتالا وغيرها من الروايات" (الفاخوري، 1383ش، 936 ـ 935).

نستطيع أن نقسّم الآثار المترجمة عن الأدباء الفرنسيين والإنكليز والألمان الذين اختصوا بقسم كبير من الترجمات في هذا القرن بأنفسهم إلى هذه الأقسام:

أ ــ الأدباء الفرنسيين: للأب نقولا أبو هنا، ترجمة لأشهر أشعار لافونتين، وجبران نحّاس مختارات للشاعر نفسه. أما ترجمات الشعراء والأدباء مثل فكتور هيغو، ولامارتين وألفرد ده موسيه، وألفراد ده فيني، وبودلير، وأدمون روستان، وجان لاهور، وبول فاليري، وفرلين، وسولي بريدوم، وسواهم، فقد كانت الصحف والمجلات مسرحاً لها كمبادرات فردية، (البقاعي، 1990م، ص 144).

ب ــ عن الأدباء الإنكليز: نجيب الحدّاد وخليل مطران وسامي جريديني، أكثروا من الترجمة عن الإنكليزية، خاصة مسرحيات شكسبير، عيسى اسكندر المعلوف نقل "تأبين ماركوس أنطونيوس لقيصر"، وأسبريدون، أبو مسعود نقل "فينوس على جثة أدونيس". وهناك ترجمات كذلك لشعراء إنكليز نقلت بعض مؤلفاتهم إلى العربية أمثال ملتون وكيتس وبيرون وكونغفلو وبتلروشلي وروزتي ووردسورث وتنسون وغراي وهاردي وكيلنغ وماسفيلد وتوماس مور وغيرهم، (المصدر نفسه، ص 145).

ج ــ عن الأدباء الألمان: كان في طليعتها ما ترجم عن الشاعر "غوته" وأخص أعماله "فاوست" و"هرمن دوريته". ترجم إلياس الحداد "ناثان الحكيم" للسنغ، "الحب والدسيسة" لشلر بقلم حسن صادق، وأناشيد الشاعر "هاين" بقلم سليم سعده، و"دعاء الراعي" و"تمثال الحب" للشاعر

نفسه بقلم شديد باز الحداد، (المصدر نفسه، نفس الصفحة).

د ـ بعض هذه القصص ترجمت أكثر من مرة. كقصة "بول وفرجيني" للكاتب الفرنساوي سان بيير التي ترجمها فرح أنطون (الفاخوري، 1383ش، 936، البقاعي، 1990م، 144) ويقول خفاجي: "ترجمها محمد عثمان جلال وسماها "الأماني والمنة في حديث قبول وورد جنة" كما ترجمها مصطفى لطفي المنفلوطي في كتابه الفضيلة". (خفاجي، 1992م، 439).

3 ـ ترجمة المسرحيات

في منتصف القرن التاسع عشر قام في لبنان رجل اسمه مارون النقاش (1855 ـ 1917) وقد جال في أوروبة ولا سيما إيطالية، وشهد فيها من روائع التمثيل ما خلف في ذهنه أثراً عميقاً، حتى إذا عاد إلى بيروت نقل إلى العربية رواية "البخيل" لموليير الشاعر الفرنسي، بشيء من التصرف، وبعدها ألف رواية "أبي حسن المغفل أو هارون الرشيد" ورواية "الحسود" و... (الفاخوري، 1383 ش، 918). شيئاً فشيئاً تطور هذا الفن في لبنان ومصر واهتم الأدباء بالترجمة للمسرح، انصبت جهود المترجمين على اللغة الفرنسية أولاً، ثم على اللغة الإنكليزية، وقد ترجمت أيضاً بعض المسرحيات عن اللغات الأخرى كالإيطالية والتركية، وهنا نشير إلى بعض هذه المسرحيات:

الترجمة عن الفرنسية:

موليير:

الجاهل المتطبب: ترجمة محمد مسعود (1889).

الحكيم الطيار: ترجمة إبراهيم صبحي(1889).

كورني:

ميّ: ترجمة سليم خليل النقاش (1868).

غرام وانتقام أو السيد: ترجمة نجيب الحداد.

حلم الملوك، سينا أو عدل القيصر: ترجمة نجيب الحداد.

راسين:

لباب الغرام أو الملك متريدات: ترجمة أحمد أبو خليل القباني.

أندروماك: ترجمة أديب أسحق (1875).

الروايات المفيدة في علم التراجيدية: محمد عثمان جلال (1311هـ).

فولتير:

تسلية القلوب في رواية ميروب: ترجمة محمد عفت (1889)، (نجم، 1914م، 195 ـ 222).

الترجمة عن الإنكليزية:

شكسبير:

شهداء الغرام (روميو وجوليت): ترجمة نجيب الحداد.

زوبعة البحر (العاصفة): ترجمة محمد عفت (1909).

مكبث: ترجمة عبد الملك إبراهيم واسكندر جرجس عبد الملك (1900).

مكبث: ترجمة محمد عفت (1911).

الحب والصداقة: ترجمة أحمد أحمد غلوش (1905).

أحلام العاشقين: ترجمة عبد اللطيف محمد (1911).

هملت: ترجمة طانيوس عبده.

أوتللو أو حيل الرجال.

عطيل: ترجمة خليل مطران (1912).

كاريولينس: ترجمة محمد السباعي (1912).

يوليوس قيصر: ترجمة محمد محمدي (1912).

يوليوس قيصر: سامي الجريديني (1912).

برنارد شو: قيصر وكليوباترا: ترجمة إبراهيم رمزي (1914). (المصدر نفسه، 256 ـ 227).

فنرى أن عدد الكتب المنشورة أو المترجمة كثير جداً في القرن التاسع عشر وليس ثمة شك في أن الكتاب في أي دولة يعتبر مظهراً أساسياً من مظاهر نهضتها كما كان في عصر النهضة الأدبية. هناك إحصاء مفيد يعطي لنا معلومات من عدد الكتب المنشورة والمترجمة في القرن التاسع عشر في مصر. تقول عايدة نصير: "ولقياس الطبعات في الإنتاج الفكري المصري نجد أن 57 ٪ من مجموع ما نشر لكتب جديدة بالإضافة إلى 2٪ من الكتب المعدلة طبعاتها ليكون ما أضيف جديداً إلى ميدان الفكر المصري 59٪ من مجموع ما نشر (867 كتاباً) وذلك خلال النصف الأول من القرن وفي النصف الثاني من القرن بلغت نسبة الطبعات الجديدة لما أنتج (5239 كتاباً) 55٪ والطبعات المعادة (2905) 30٪ والطبعات المعدلة (944 كتاباً) 10 ٪(نصير، 1989م، 20) ومن هنا تظهر لنا أهمية الترجمة ودورها الهام في انتقال التراث العالمي. "إن نصيب الترجمة من الثمار الفكرية التي خلفها رواد عصر النهضة أكبر حجماً من نصيب التأليف... وكان لقيامهم بترجمة الأعمال الفكرية والقانونية أثر كبير في تنبيهم لكثير من الأفكار الحديثة والنهضوية الهامة ونشرها في العالم العربي". (نصر، 2005م).

الترجمة عند العرب

الترجمة هي الجسر الذي يقترب به الثقافات المختلفة بعضهم من بعض، والعالم العربي كسائر الأمم رغب في ترجمة الآثار المختلفة من الشرق والغرب.

اللبنانيون كانوا يتقنون اللغات الأجنبية كاللاتينية، واليونانية، الإنكليزية، الفرنسية، الإسبانية، الإيطالية والروسية. فعثروا على آثار الغرب وترجموها ونقلوها إلى تراثهم.

المترجمون العرب الأوائل

كان من أبرز المترجمين السوريين واللبنانيين:

جبرائيل الصهيوني الأهدني (1648 ـ 1577): ترك مؤلفات كثيرة وترجم إلى اللاتينية كتاب "نزهة المشتاق في ذكر المصار والآفاق" للشريف الإدريسي".

إبراهيم الحاقلاني (1664): الذي دعاه الكردينال "ترجمان البلاط" لأنه ترجم له عدداً من الكتب العربية.

بطرس مبارك (1747 ـ 1660): ترجم إلى اللاتينية عدّة مؤلفات وأتقن من اللغات سبعاً، (الفاخوري، 1383ش، 890 ـ 888).

رواد الترجمة في عصر النهضة

هناك عدد من الأدباء لعبوا دوراً كبيراً في رفع لواء الترجمة في عصر النهضة، ومن أشهر هؤلاء الكتاب:

1 ـ رفاعة الطهطاوي (1290هـ)

ولد في مصر، ودرس في الأزهر، ثم في فرنسا، وأصبح رئيساً للترجمة بمدرسة أبي زعبل، ثم مديراً لمدرسة الألسن والترجمة، له أكثر من عشرين كتاباً. وكان رفاعة قد بدأ سيرته بالترجمة ولا سيما ترجمة تليماك. وقام بقراءة كتب التاريخ القديم والفلسفة اليونانية، وكتب في الميثولوجيا والرياضيات والمنطق. وتراجم عن نابليون، وكتب متنوعة من الشعر الفرنسي لشعراء مثل راستين، ورسائل اللورد شيستر فيلد، ومؤلفات فولتير وروسو وكوندياك ومنتسكيو. وكتب أخرى عن الهندسة وعلوم

الحرب والمعادن والقانون. من أهم تآليفه التي وضعها بالعربية:

أرجوزة في علم الكلام.

بحوث في المذاهب الفقهية الأربعة.

منظومة في النحو سماها (جمال الإجرومية).

تخليص الأبريز إلى تلخيص باريز و.... (نظام طهراني، 2009م، ص 20؛ توفيق، 1989؛ شكيب أنصاري، 1384ش، ص 307).

2 ـ أحمد فارس الشدياق (1804 ـ 1887م)

ولد هذا الكاتب اللغوي في عشقوت من أعمال لبنان، مات أخوه أسعد، فشق ذلك على فارس فخرج مغاضباً إلى مصر تحت حماية المرسلين الأمريكيين ورعايتهم، فقضى بها حقبة من الدهر بين تعلم وتعليم، ثم بعث به الأمريكان سنة 1834 إلى مالطة ليصحح ما تخرجه مطبعتهم فيها، وأرسلت في طلبه وهو هناك جمعية التوراة بلندن ليحرر ترجمتها العربية فرحل إليها وأقام بلندن ثم انصرف عنها إلى باريس وبعدها ذهب إلى تونس فرحل إلى الآستانة وأنشأ جريدة الجوائب. له: الجاسوس على القاموس، السّاق على الساق أو الفارياق. (الزيات، 1997م، 348؛ نظام طهراني، 2009م، 19).

3 ـ إبراهيم اليازجي (1847 ـ 1906م)

ولد في بيروت وتلقى العلم عن أبيه الشيخ ناصيف عميد الأسرة اليازجية، قام بتدريس اللغة العربية في المدرسة البطريركية حتى إذا قام الآباء اليسوعيون على ترجمة التوراة منافسة للترجمة الأمريكية التي قام بها المرسلون الأمريكيون، عهدوا إليه بضبط ألفاظها وتنقيح عباراتها فقضى في هذا العمل تسع سنين، أنشأ مجلة البيان سنة 1897 مع الدكتور بشارة زلزل، ثم استقل بمجلة أخرى دعاها "الضياء" (الزيات، 1997م، 352).

الخاتمة:

إن حملة نابليون على مصر تعتبر نقطة هامة في تاريخ الأدب العربي، هذا الحادث طمس جوانب حياة العرب كلها.

كان لمحمد علي خديوي مصر، دور هام في انتقال الأفكار والثقافة الغربية إلى العالم العربي خاصة في مصر، فأسس المدارس العلمية منها مدرسة الألسن، وأرسل البعثات إلى أوروبا، فركّز أدباء العرب على آثار الغربيين وترجموا كثيراً منها. بعض هذه الآثار أصبحت محبوبة ومتداولة بين الناس كالروايات التاريخية والقصص خاصة آثار الفرنسيين فاختصت قسماً كبيراً من الترجمات في ذاك القرن بنفسها.

فمن هنا تظهر أهمية الترجمة وتبين لنا: صعب على أي مجتمع، التطور والنشأة بعيداً عن الترجمة. فمن الضروري أن يتعرف على الأفكار العالمية أولاً، ثم يخطو خطوات واسعة نحو الأمام.

فهرس المصادر والمراجع

1. البقاعي، شفيق، (1990م)، أدب عصر النهضة، بيروت: دار العلم للملايين.
2. توفيق، محمد زكريا، (لات). "رفاعة رافع الطهطاوي، رائد من رواد عصر النهضة والفكر الليبرالي". 1989/09/21. www.ouregyPt.us
3. خفاجي، محمد عبد المنعم، (1992م)، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، بيروت: دار الجيل.
4. الزيات، أحمد حسن (1997م)، تاريخ الأدب العربي، (ط4)، بيروت: دار المعرفة.

5. شكيب أنصاري، محمود، (1394 ش)، تطور الأدب العربي المعاصر، (ط4)، أهواز: مطبوعات جامعة شهيد جمران.
6. الفاخوري، حنا، (1383 ش)، تاريخ الأدب العربي. (ط3)، طهران: مطبوعات توس.
7. مايو، عبد القادر محمد (1998م)، الوجيز في فقه اللغة العربية، حلب: دار القلم العربي.
8. نجم، محمد يوسف. (1967م) المسرحية في الأدب العربي الحديث. (ط2)، بيروت: دار الثقافة.
9. نصر، شاهر أحمد (2005م). "دور الترجمة في نشر الفكر التنويري في عصر النهضة". مجلة الحوار المتمدن. العدد 1161. 9/21/ 89. www.ahewar.org
10. نصير، عايدة. (1989م). "حركة نشر الكتب في مصر في القرن التاسع عشر". مجلة عالم الكتاب. 89/9/20. www.noormags.com
11. نظام طهراني، نادر (2000م)، تاريخ آداب اللغة العربية في العصر الحديث. طهران: مطبوعات فرهنك منهاج.

Literary translation in the nineteenth century

Dr. Hassan majidi

Assistant professor, dept. pf Arabic language and literature, Hakim sabzevari university fatemeh shorakaii

Academic staff, Arabic language and literature, Hakim sabzevari university

Abstract

- Translation movement was grown in 19 century with culture and western manner exchange in Arabic world. In this century, Translation experienced one of its golden ages in history, because lots of the vest universal traces entered in Arabic culture.
- Scientific books, fictions, poems and dramas like: Three musketeers, Alexander Dumas, Gutte's poems and Shakespeare drama translated into Arabic language.
- Translation movement proceed till the some of translated books reserved move portion to itself than writing books and writers like Tafaa'h Al-Tahtauy who was the leader of translation movement in 19 century appeared. With increasing in translated traces, scientific movement gad a great progress in Arabian world and the field of scientific and cultural evolutions was created.
- Key words: Contemporary Arabic literary movement, Translation. Fiction, drama.

□□

شفيق جبري ومواقفه الفكرية والأدبية

□ عبد الكريم السعدي *

لقد ترددت كثيراً أن أكتب عن العلم الكبير المبدع شفيق جبري، وتهيبت أكثر عندما اطلعت على معظم انجازاته وآثاره والكم الهائل الذي رسمه بحروفه المرصعة بالزبرجد والجمان والعقيان والتبر، ولكنها الهيبة من أديب كبير وشاعر قدير، وُصِفَ برجل الصناعتين.

وما أظن ذلك إلا في عالم الأدب الواسع، وصنعة الشعر التي تحتاج إلى الأناة والتمكن والإبداع، فكان أديبنا وشاعرنا بحقٍ، هو رجل الصناعتين.

ولعل المفكر الأديب والشاعر الضليع له إسهامات جُلَّى في هذين الميدانين مما جعله عَلَماً من أعلامِ دمشقَ البارزين.

حيث كان له قصب السبق والتبوؤ والريادةُ في المجالاتِ التي خَاضَهَا وعمل عليها، وما أكثرها.

وقبل البدء في الخوض بمواقف الأديب الشاعر شفيق جبري الفكرية والأدبية، فلابد من التعريف باسم الأديب:

وهو (شفيق بن درويش بن محمد جبري). ورد في الحركة الأدبية ص 220د. اسكندر لوقا. دمشق 1976م.

وبنو جبري من الأسر القديمة في دمشق، حسب منتخبات التواريخ لدمشق 2/894 وحسب معجم البلدان، أن الأسرة من دوما، وذلك يعني تبعيتها لريف دمشق ص2 /486 وما تجدر الإشارة إليه، هو نسبة لقبه آغا، وكذلك بك، اللذين يلحقان اسمه وبعض أسماء رجال أسرته ومنهم والده، فكلمه آغا عند الأتراك تعني، أمير جيش أكبر من بك وأصغر من باشا، وكلمة بك، تعني أميراً في اللغة التركية، ثم أطلقت على كبار الموظفين. ولهذا فيوسف آغا جبري أحد أجداد الأسرة، أطلق عليه هذا اللقب لكونه أمير جيش كما ورد في منتخبات التواريخ لدمشق 2/894.

والسبب في إطلاق هذا اللقب على والده، أنه كان من أبناء الأغوات وقد استطاب لأهل الترك

* شاعر، قاص، باحث فلسطيني مقيم في دمشق.

إطلاقه على التاجر والوجيه المعروف بتدينه وصدق معاملته.

ولذلك فقد لحق لقب بك اسم الشاعر شفيق، وبعض أفراد أسرته، من قبل كونهم موظفين في الحكومة ومع ذلك فقد تخلى عنه شفيق في وقت مبكر من حياته: زاهداً فيه ورغبة عنه.

مولده:

أدرك شفيق جبري بضع سنوات من القرن التاسع عشر. فقد وجد ميلادهُ مدوناً على جلد مصحف، وهو ليلة الأربعاء في 14 شعبان 1314 هـ ويوافق التاريخ الميلادي 19 كانون الثاني 1897م وهذا نقلاً عن مقدمة ديوانه "نوح العندليب" ص 7 ودمشق هي مسقط رأسه، حيث ولد في بيت أثري قريب من الجامع الأموي، في زقاق يدعى الصّواف، بحي الشاغور، وأشار بعضهم أنه في حي القنوات. وهما حيان متداخلان يعدان بمثابة الحي الواحد.

ثقافته:

يُعد شفيق جبري من الطائفة التي وصفها جميل صليبا بأنهم " المعتدلون المولعون بالقديم والحديث معاً، الراغبون في ثقافة عربية متجددة، تستمد من الماضي... وتقتبس من الثقافات الأجنبية، ما يلائم عبقرية العرب، ومزاجهم الثقافي، كما ورد في محاضرات (في الاتجاهات الفكرية ص 67)

فثقافة جبري شكلتها عدة مناهل:

أولها، دراسته الأولية ويمكن جعلها مرحلتين:

أ ـ المرحلة الأولى: في كتاتيب حارته.

ب ـ والمرحلة الابتدائية والثانوية في مدرسة العزاريين وهي مسيحية، وقد أولت اهتماماً باللغة العربية والتركية ومع ذلك فقد كان شفيق ينهل من منابع الأدب الثرة فيذهب إلى المكتبة العامة ليقرأ للمتنبي ولابن المقفع وهذا أول المناهل.

أما المنهل الثاني: فهو توفره على قراءة التراث الشعري والنثري خاصة حينما رحل مع والده إلى يافا فالاسكندرية، فحفظ روائع الشعر والنثر، في رسائل الصابي وكليلة ودمنة والمعلقات وديوان البحتري وديوان الشريف الرضي، وغيرها. وهذا يعني اطلاعه على الأدب القديم، وقد درس في مطلع حياته التصريف والنحو والإنشاء والبديع والعروض والخطابة، وكتب مختارات في الأدب، إضافة إلى ذلك أخذ نفسه بالقراءة الجادة في الأدب والتاريخ والفلسفة وظهر أثر ذلك في شعره، ونثره.

أما ثالث مناهل ثقافته: فقد كان بحر اللغة الواسع الثرّ، فهو ممن أولعوا بها، وكان يقول عنها: إنها أعظم شيء في حياة الأمة التي تتغنى بقوميتها.

ورابع هذه المناهل: هو (الاطلاع على الثقافات الأجنبية) فقد كان جبري يؤمن بأن الثقافة القوية لا تأتي إلا حين يأخذ الكاتب من كل فن بطرف، كما كان يرى أن معرفة اللغات بمنزلة التطعيم لأدبنا وثقافتنا.

ولذلك كان سعيه لمعرفة اللغتين الفرنسية والانكليزية، حتى أتقن الأولى وكتب بها أيضاً، كما تعلم الأنكليزية ولكن بشكل أقل.

ولعل من أسباب وصوله إلى أكثر مما وصل إليه غيره أنه ـ كما يقول شكري فيصل "كان يطلب المعلومة من أطول السبل، وأنه كان يقرن قراءته بحسٍ نقدي مرهف".

إن جبري رائد من رواد الثقافة المعاصرين "وإن كان لنا أن نأخذ بمقولةٍ ذهب أصحابها إلى أن الثقافة... هي صوغ الإنسان سلوكاً سوياً، فجبري من طليعة المثقفين" حتى وصلت ثقافته إلى

ثقافة العلوم التجريبية، وما يدور في فلكها، كمناقشة جمود الماء، ونظرية التولد الذاتي للأحياء، مستعيناً في ذلك لما وصل إليه العلم الحديث.

أما شخصيته:

فقد جمع صفات متناقضة الظاهر، متلائمة الباطن، فهو رجل متواضع. ولكنه في الوقت عينه متعالٍ معجبٌ بنفسه، وهو إنسان رقيق "يخشى النسمة ويخاف من اللمسة والهمسة" وهو مع ذلك قوي الشخصية مهيبها.

وهذا ما جعله يؤثر الهدوء، والبعد عن الضوضاء والضجيج، ويجنح للاتزان والرصانة، ولذلك كان أكثر عيشه في منزل هادئ في مصيف بلودان. وفي ذلك يقول:

ويونسني هجر الديار وأهلها

فلست أرى في الناس قاطبة أنسا

ومالي وما للناس أبغي وصالهم

فما وصلهم نعمى ولا هجرهم بؤسا

فمن يك من أهل الديار بمعزلٍ

يرى نفسه من كل ما يقلق النفسا

حياته العلمية:

تقدمت الاشارة إلى طبيعة دراسته وتعليمه في الكتاتيب ومدرسة العزاريين ثم انتقاله مع والده إلى يافا، حيث عمل في الوظائف الحكومية، ثم عين رئيساً لديوان الوزارة عندما دخل الفرنسيون دمشق، ثم عمل مديراً للرسائل في وزارة الخارجية، ثم سكرتيراً خاصاً لوزير المعارف، ثم انتخب في عام 1926م عضواً في المجمع العلمي العربي بدمشق، ثم أستاذاً في مدرسة الآداب العليا، ثم انقطع عن العمل ورحل إلى أوروبة وإلى نجد والحجاز عام 1935م، ثم عين عميداً لها (أي لمدرسة الآداب العليا) وبعد ذلك أحيل على التقاعد عام 1958م

وهذه أهم معالم حياته العلمية.

مؤلفاته:

يعد شفيق جبري ممن أثروا الحياة الأدبية في سورية، فله مشاركات مبكرة في بعض الجمعيات الأدبية، وفي الكتابة الصحفية، فقد أنشأ مع جماعة من الأدباء فيهم الزركلي وغيره جمعية سموها "الجامعة الأدبية" برعاية الملك فيصل سنة 1920م كما اشترك مع لفيف من الأدباء في انشاء الرابطة الأدبية عام 1921م بعد توقف جمعية (الجامعة الأدبية) من قبل الفرنسيين. والتي تطرقت لنشر الأبحاث العلمية والتاريخية والأدبية التي تتصل بالأدب.

كما شارك في عدد من المهرجانات والمناسبات الأدبية، كمهرجان تكريم شوقي وحافظ 1927 – 1929م وكمهرجان إحياء ذكرى الشهداء الذين شنقهم جمال باشا السفاح عام 1920م وكذلك مهرجان المتنبي في بيروت 1935م، ومهرجان المعري، ومؤتمر الأدباء العرب في بلودان إضافة إلى إحياء عدد من المناسبات، وهذا الحضور الفاعل كان سبب لقبه بشاعر الشام قبل أن يبلغ الثلاثين ومن الجدير بالذكر التعريف بانتاجة الأدبي ومؤلفاته الشعرية والنثرية وأغلب ذلك إنتاجه النثري وهو داخل في الدراسات الأدبية والنقدية أما الشعر فله ديوان واحد. سماه نوح العندليب، طبعه مجمع اللغة العربية بعد وفاته. في عام 1404هـ أي 1984م

أما مؤلفاته النثرية المطبوعة فهي:

1 - المتنبي مالىء الدنيا وشاغل الناس. طبع عام 1930م
2 - الجاحظ معلم العقل والأدب. طبع عام 1932م

3 - العناصر النفسية في سياسة العرب، طبع عام 1945م
4 - بين البحر والصحراء، طبع عام 1951م
5 - دراسة الأغاني، طبع عام 1951م
6 - أبو الفرج الأصفهاني، طبع عام 1955م
7 - محاضرات عن محمد كرد علي، عام 1957م
8 - أنا والشعرعام 1959م
9 - أنا والنثر، عام 1960م
10 - أنا والسحر، عام 1962م
11 - أحمد فارس الشدياق عام 1970م

أما كتبه المخطوطه، فهي:

1 - على صخور صقلية، يتضمن رحلته إلى أوروبا.
2 - أفكاري، مجموعة مقالات ومحاضرات.
3 - دراسة عن شوقي.
4 - تفسير نصوص.
5 - كتاب صغير الحجم عن أناتول فرانس.
6 - رحلة إلى أمريكا.
7 - نوح العندليب (ديوانه الشعري).

أيضا هناك محاضراته ومقالاته التي جمعها شفيق رؤوف كما ذكر ذلك عبد الله بن سليم الرشيدي وهي:

1 - محاضرات جامعة الكويت.
2 - يوميات الأيام.

ومن هنا نخلص إلى القول: أن الأديب الشاعر شفيق جبري له مواقف فكرية ومواقف أدبية.

مواقف الأديب الشاعر شفيق جبري الأدبية

1 - التجديد في الشعر العربي
2 - المزاوجة بين الاستلهام والإستعارة
3 - الطبيعة في شعر جبري
4 - المرأة في أدب جبري
5 - التميّز في الأسلوب
6 - الإهتمام باللغة.
7 - اعتماد الأسلوب العقلاني في المناقشة العملية والبعد عن النظرية فقط.
8 - السلوك الأدبي.
9 - الإفادة من اللغات الأجنبية كالفرنسية والإنجليزية في إغناء الثقافة الأدبية.

المراجع والمصادر لبحث شفيق جبري ومواقفه الفكرية والأدبية:

1 - نوح العندليب (شفيق جبري) ترجمة فوري الحكيم – دار قتيبة لعام 1997م ، 1418هـ
2 - أناتول فرانس (شاعر الشام الأديب) شفيق جبري. دار قتيبة 1997م 1418هـ
3 - يوميات الأيام (شفيق جبري) دار قتيبة 1997م، 1418هـ
4 - دراسة عن شوقي (محاضرات ألقيت في كلية الآداب (شفيق جبري) دار قتيبة 1997م ، 1418هـ
5 - أفكاري (1) بدايات رجل الصناعتين (شفيق جبري). دار عكرمة 1998م
6 - رجل الصناعتين (شفيق جبري) تأليف عبد الله بن سليم الرشيد. مكتبة التوبة 1980م 1400هـ
7 - مجموعة أفكاري من (1 - إلى 5) كتب (بدايات رجل الصناعتين) شفيق جبري دار عكرمة 1998م رقم (1او 302 - 4 -5) دار قتيبة 1999م 1420هـ دار قتيبة 2000 م، 1420هـ

أما مواقفه الفكرية

فتنقسم إلى قسمين:

1 - المواقف الفكرية الوطنية والقومية السياسية.

2 - المواقف الاجتماعية.

ومن تلك المواقف الفكرية الكثيرة:

(حيث عُدَّ شفيق جبري من مجيدي الكتّاب) كما عُدَّ من كبار الشعراء، فجمع بذلك بين النثر والشعر، فلقبه بعض الدارسين برجل الصناعتين، وعده آخر أميراً من أمراء النثر، وما خوله ذلك المقام الرفيع، كون أكثر مؤلفاته، جادة ورضية، تنطوي على جهد وتَقصٍّ، ودراسة وتحليل، بل إن بعضها يعد من حيث وقت ظهوره على الملأ، وأهمية تأثيره فيهم بمثابة فتح جديد في دنيا الدراسات الأدبية في سورية.

وسأشير إلى مواقفه الفكرية من خلال عطاءاته في مقالاته وخطبه ورسائله ثم أعرج على **المواقف الأدبية إن شاء الله.**

أما مواقفه الفكرية فذلك أنه كان يبغض الانتداب الفرنسي ويسعى بقلمه إلى خروجه من وطنه سورية إلى غير رجعة إضافة إلى الكفاح السياسي والوطني، هذا وقد بدأ شفيق جبري مقالاته السياسية الفكرية إبّانَ الانتداب الفرنسي، لمّا رأى أن المقالات تتناول الوضع السياسي، وتصف النقمة عليه، تُصادف هوى في القلوب.

ومعلوم أن أسلوب المقال السياسي، ينبغي أن يكون سهلاً بعيداً عن الزخرفة معتمداً على إثارة العواطف. من أجل ذلك كان جبري يَحْصُرُ همه في هذه المقالات في التشنيع. حتى تستحكم كراهية الانتداب، وكراهية رجاله في البلاد، وحتى تؤدي هذه الكراهية إلى تقوية روح الحرية والاستقلال.

وقد كان يمزج السياسة بالأدب. فكانت مقالاته لا تخلو من إشارات سياسة كمقال (حديث في دار الدكتور طه حسين) وهذه المقالات كانت تغلب عليها الصفات الخطابية. ومن مقالاته التي تميزت بالعنف والشدّة مقال (رئيس جديد.. ونواب جدد) و(حكاية جنرال).

ثم هناك مرحلة المقال اللغوية والنقدية:

حيث كان جبري شغوفاً باللغة، محباً للبحث في أسرارها ودقائقها، مما حدا ببعض الدارسين أن يصفه بأنه درع من دروع اللغة العربية وكان من أهم تلك المقالات هي سلسلة بقايا الفصاح.

ثم هناك المقالات النقدية. فيدخل تحتها تعريفات بالكتب التي كان ينشرها في مجلة المجمع. والمقالات عند جبري لها أنواع:

فمنها المقالة الأدبية والمقالة العلمية والمقالة الذاتية وكذلك الموضوعية ومقالات تجمع بين الذاتية والموضوعية.

وقد تميزت بالوضوح بالتعبير وبسط الفكرة وعدم التكلف إضافة إلى جَيَشَانِ عواطفه التي أضفت عليها حسناً إلى حسن، وتلك هي المقالة الجيدة.

ومن تلك المواقف الفكرية، هو عرضه لذكر الشباب، وثورتهم على الأدب القديم القادم من الصحراء، وميلهم إلى الأدب الحديث القادم من البحر، وفي ذلك دفاعه عن الصحراء وقد بين مآثرها.

وهكذا يجد الدارس أن مقالات جبري، غلب عليها الطابع الأدبي، الذي يجمع بين الذاتية والموضوعية، **وأنه جرى فيها على نمطين، نمط منسق ذي مقدمة** وعرض وخاتمة، ويمثله مقالاته في المجلات، ونمط يُطلق فيه لأفكاره العنان دون تقيد بهيكل محدد ويمثله مقالاته الصحفية، وأن أسلوبه ذلك سهل لا تكلف ولا تعقيد، ومن

مواقفه وهي كثيرة ومثال ذلك عندما يقول: مُلْمِحَاً إلى أسباب الحرية والحق والإنصاف والسلام متمماً للشعور الوطني.

"إننا معاشر أهل الشام، نفضل الشعر الذي نرى عليه آثار القومية، وآثار الوطنية، لأننا في غلاب ونضال، إننا نستخدم الشعر حتى يقوى فينا هذا الغلاب وهذا النضال".

ومن استعراض النتاج الأدبي نثره وشعره في سورية، بين نكبة 1948م ونكسة عام 1967م، يظهر جلياً أن المشاعر القومية هي الغالبة عليه.

وأن الشعر قد حمل عبئاً كبيراً في بثها.

وجبري واحد من أولئك الشعراء، الذين وهبوا أمتهم شعرهم، فقد كان الوطن هو المؤثر الأقوى.. وكان لاينى ينساق إلى الحديث عنه وتقليب همومه، والتعبير عن هذه الهموم من خلال أي غرض شعري آخر.

وكما أن المواقف القومية تتجلى في شعر وأدب (جبري) **فالطبيعة عنده أقرب** الأغراض إلى الشعر الوطني، وأكثرها امتزاجاً به.

وقد عد جبري من فضيلة تغني الشعراء بالطبيعة "أن أغانيهم قد تفضي بهم إلى توليد الوطنية في القلوب، لأنهم يصورون لنا محاسن الطبيعة ويحملوننا على ذوق هذه المحاسن".

وفي هذا يقول:

الجـزر يطـوى مـن قلاقلـه

والمـد ينـشر مـا طـوى الجـزرُ

والمـوج تُفْـصِحُ عـن لواعبـه

ولواعجي يوحي بها الشعرُ

ومن قصيدة رثاء الملك فيصل ومطلعها:

أرأيـتم والملـك في عـنفوانه

يـتهادى علـى شـباب زمانـه

فهي "تأريخ للشام ولثورة العرب.. ولقيام الدولة العربية الأولى في دمشق ولمعركة ميسلون... ولخروج فيصل من العراق.

وقد وصف من قبل حالة بلاده أيام الترك، وما تعرضت له من عسف وظلم:

لـبس الـناس عـزهم واطمأنـوا

ولبـسنا الهـوان في ألـوانه

تستغيث الـديار مـن ثقل القيـد

ويبكـي الـرجال مـن حُملانـه

والأحاديـث في المجـالس همـسٌ

خـشية الـشنق أو أذى عـيدانه

ثم أظهر فجيعته في رجالات العرب الذين شنقهم جمال باشا:

رجعت طرفي إلى الماضي فروعني

يـوم بجلـق فـتاك بأهلـيها

كما يقول: متهكماً بحضارة الغرب التي زعمو أنهم بلغوابها أعلى الدرجات.

بينا تراهم على سلم ملائكـةً

تلقى الرجال على حرب شياطينا

أضحت حضارتهم غشاً ومكذبة

فعل الذئاب وأقـوال النبييـنا

لذلك كانت مواقف "جبري" الفكرية كثيرة متعددة ضد الاستعمار التركي العثماني والفرنسي الغربي، إضافة إلى إذكاء روح الحرية والدفاع عن الوطن، وأن القوة هي السلام لتحرير الأوطان، بالإضافة إلى ذكرى تخليد الأبطال من رجالات الوطن والمجاهدين في سبيله ومع استعمال أسلوب السخرية بالمستعمر، والتهكم بآماله التي تحطمت على صخرة الحق. ومن مواقفه الفكرية

رثاء الشهداء والأبطال وليس في سورية بل في بلاد الشام ومصر وفلسطين والعراق والجزائر.

كما أن جبري عمد في كثير من تلك القصائد التي كتبها إلى الرمز والتعبير عن القضايا الاجتماعية وأحداثها، وعاداتها وتقاليدها كمظاهر البؤس أو معالم الانحراف، أو شواهد الغنى، وغير ذلك، فالمرأة لها اهتمام كبير فخصها ببعض قصائده.

وهنا أجد أن عبارة "عبد الله بن سليم الرشيد في الصفحة 105 من كتابه رجل الصناعتين – شفيق جبري 1980م" لم تكن دقيقة عندما قال:

"لم يتوضح العنصر الفكري عند جبري أكثر من ذلك فقد ظل فقيراً".

مواقف الأديب الشاعر شفيق جبري الأدبية

1 - التجديد في الشعر العربي
2 - المزاوجة بين الاستلهام والاستعارة
3 - الطبيعة في شعر جبري
4 - المرأة في أدب جبري
5 - التميّز في الأسلوب
6 - الاهتمام باللغة.
7 - اعتماد الأسلوب العقلاني في المناقشة العملية والبعد عن النظرية فقط.
8 - السلوك الأدبي.
9 - الإفادة من اللغات الأجنبية كالفرنسية والإنجليزية في إغناء الثقافة الأدبية.

وكما قال عنه الأستاذ عبد اللطيف الأرناؤوط:

"كان شفيق جبري يتمتع بصفة الاعتدال، وهي سمة تنبع من توازن شخصيته، تظهر تلك السمة جلية في بداياته الأدبية، فهو يكره التطرُّف، ويرفض التصلّب، ويؤمن بمنطق الحياة التي يجري فيها التطور رَخياً هادئاً عبر الزمن، وفي بداياته ينعى على الجامدين جمودهم، والمندفعين إلى كل جديد ثورتهم، وهو يؤمن بأن الحياة تتطور شئنا أم أبينا لأن التجديد من نواميس الحياة، لكنه يكره الطفرة التي تتعجل، أو تخالف نواميس الطبيعة، وهو في ذلك كله واقعي التفكير، يتعلم من الطبيعة ويحترمها، ويبدي عجز الإنسان عن معارضة منطقها.

وتقترن واقعيته بالصدق، فقد خصّ كثيراً من بواكيره لمحاربة النفاق الاجتماعي، ومحاربة الظواهر التي لا تنسجم مع البواطن في حياة الناس، وكان نقده مُلفَّعاً بالتهكم والمرارة، مقترناً بنزعة إنسانية سامية تدافع عن المظلومين والفقراء والعامة، وتفضح الفئات المستغلة.

وكذلك فقد كان في وسعنا أن نجد شوقي يتحدث عن "خوفو" و "رع" إلى جانب حديثه عن الفاروق وعمرو بن العاص، ولكننا لا نجد عند "جبري" إلاّ خالداً والمثنى، وإلاّ قريشاً ومضر الحمراء... كانت تلك في بلاد الشام هي مفاهيم الوطنية والقومية التي تحدث عنها "جبري" في صدق وإخلاص، وفي تواصل وتعاطف، وفي إيمان وثقة.. ولعله لم يكن وحده في ذلك إذ كان هذا هو المناخ الذي عاشه هو وأترابه، وقد يكون كذلك هو المناخ الذي عاشه جيل آخر من الشعراء بعده.

وكما قال الأستاذ شكري فيصل:

"وإذا كان الناس قد اصطلحوا على أن جبري" شاعر الشام بحدوده القومية، فذلك على معنى أن الشام هو البلد الذي زخر بالحركات الوطنية ورعى الحركة القومية، وأسهم إسهاماً واضحاً في النهضة الثقافية، وصدر في أحزابه وجماعاته وفي نثره وشعر عن إيمانه وعمله الدائب لتأصيلها في أذهان الأجيال العربية وواقع الحياة

العربية" **ومن هنا دخل شفيق جبري محراب مجمع الخالدين بدمشق عام 1926م** لما كان لمؤلفاته العشرة المنشورة، ومؤلفاته الأربعة التي لم يُقَدَّر لها أن تطبع، الملامح المميزة في طريقة التفكير ونهج المعالجة وحسنٌ التذوق وأسلوب العرض ما أفردها نمطاً خاصاً، طُبِعَ بطابعه وعُرِف به.

هو شاعر سوري كبير ومؤلف وأستاذ جامعي وعمل مراقباً للمطبوعات أيام الحكومة الفيصلية وسكرتيراً في وزارة الخارجية عام 1920م ثم رئيساً لديوان وزارة المعارف، ثم عميداً لكلية الآداب، عام 1927م وعضواً في المجمع العلمي العربي، وقد قال في قصيدته المشهورة (فرحة الجلاء) عام 1946م:

يا فتية الشام للعلياء ثورتكم

وما يضيع مع العلياء مجهودُ

جد تم فسالت على الثورات أنفسكم

علّمْتُمُ الناس في الثورات ما الجودُ

وللوقوف على مواقف شاعرنا وأديبنا "شفيق جبري" لابد من عرض بعض الأمور التي توضح ذلك من خلال ما أشار إليه أديبنا في كتابه "أنا والشعر" الذي تحدث فيه عن تجاربه الشعرية في عدد كبير من قصائده، وفي كتابه الآخر "أنا والنثر" الذي تحدث فيه عن تجاربه النثرية وتكوينه الفكري.

فقد ورد أن "جبري" تأثر بالنزعة الرومانتيكية الغربية، حيث لم يكن تأثراً مطلقاً بتلك المبادئ والنزعات بقدر ما كان مشدوداً إلى ثروة أدبية عربية، حيث كان مزوداً بتراث كبير، وكان يحمل في روحه روح الأجيال العربية السابقة كلها، وتقاليدها في نتاجها الفني ومأثورها العربي الذي يملأ وجوده الداخلي، إذا فالرومانتيكية هي كتلة من المشاعر والعواطف والعناصر الذاتية لأنها بذلك تتلاقى مع الغنائية العربية وهي عند جبري شيء من العزلة والممارسة الذاتية للحياة الشعرية لجوانب الإبداع فيها، **وقد رافقها عامل آخر** ساعد على إشاعة الكآبة في روح الشاعر الأديب **هو التيار الطارئ على الشعر العربي** ولذلك فقد سار السيرة العفوية ذاتها في موضوع تغليب الطوابع العربية في الاتجاهات الفنية على ما عداها، وفي نظرية إلى أصيل الشعر العربي وهجينه، فقد وَقَفَ وقْفَةَ الشاعر العربي بكل أصالته **وروحه وطبيعته.**

لم يناقش الأمر مناقشة نظرية، بل كان ذلك تصرفاً فعلياً وسلوكاً أدبياً ومن هنا قوله في إحدى قصيدتيه عن المتنبي:

فمن العرب وحيه وهواه

وإلى العرب خالدّ إخلادهْ

ثم:

وإذا القلب لم يكن عربياً

أوشك الشعر أن يشيع فساده

وهذا ما كان جبري يشده للتراث بصدق عن كل جزئية من جزئيات حياته الفنية، ويداخل كل عنصر من عناصرها.

ومنها هي تلك المعارضات التقليدية. ثم تحوله إلى نحو جديد من المعارضة، حين تحدث عن المتنبي وعن شوقي وحافظ في قصائده، والجديد في هذا إنما هو حركة خفيفةٌ على محور محاكاة عيون الشعر العربي دون الخروج عليه.

وهذا إلى مرحلة النضج: نحو بناء جديد القصيدة عنده (ووحدتها)، وفي إحكام الصلة فيما بينها.

وهناك أمر آخر، هو.. وحدة الموضوع.

ولعل معرفة جبري باللغة الفرنسية تدفعه لتجاوز المألوف الشعري، ولكن الظروف الثقافية

في بلاد الشام، ماكانت تسمح له بذلك في سورية خاصة، للوضع الجغرافي الانتدابي والأمر الثاني هو الذوق العربي المتمكن في سورية الذي يستهجن ذلك ويقاومه خاصة بعد الذي كان من معركة ميسلون وسقوط الدولة العربية الأولى واستشهاد يوسف العظمة، مما أدى إلى الحرص على التغريب في الميدان الثقافي.

ولكن جبري دائم المحاولة للتجديد.. فقد ترجم عن هوغو إحدى قصائده كما ترجم خطبة "ماسيون" عنوانها الزمن. لذلك فنزوعهُ للتجديد كان قوياً مما أدى إلى الصراع في الأفكار والصياغة والتعابير.

لهذا فالصياغة يجب ألا تخرج عن روح اللغة ليكون التجديد اللغوي سليماً، وعلاقة اللغة وَصِيَغُها وتلألؤ روحها، مهم جداً للتجديد.

وهذا ماحَدَا بجبري أن يستلهم الجديد كما استلهم القديم واستعاره فاستقام له عمله أساس من المزاوجة بين الاستلهام والاستعارة مضافاً إليها حب الموسيقى الشعرية.

وفي هذ أيضاً كان التجديد عند جبري، في شعره الوطني.

وذلك في الوطن والمرأة والطبيعة وحين يقول في الوطن:

أتبكـــي العـــنادل أوطانهـــا

ولايـــندُب المـــرء أوطانـــه.

فالوطن عند جبري هو ليس بلاد الشام، بل هو بلاد العروبة كلها وهذا يشير إلى أن جبري كان يدعو دائماً إلى وحدة الكلمة العربية والقضية العربية والأمة العربية فهذه كلها من مواقف جبري الأدبية التي جسدها في ابداعاته النثرية والشعرية.

ومن هذا كانت هناك دراسات ومقارنات مع شعر أترابه ومعاصريه كخليل مردم، ومحمد كرد علي، ومن العديد من الدارسين والنقاد.

وبعد، فقد كان شفيق جبري، متميزاً بأسلوبه، ضارباً في مجال اللغة وحلاوة ألفاظها بسهم وافر، وما أصدقه حين قال متحدثاً عن هذا الأسلوب "إنه أسلوب سهل بسيط واضح، لا يخرج عن روح اللغة وعبقريتها"

وتلك هي أهم مواقفه الأدبية كما وقدمت لأهم مواقفه الفكرية أيضاً رحم الله الأديب الشاعر الفقيد شفيق جبري الذي وافته المنية في يوم الأربعاء السادس من شهر ربيع الأول عام 1400. الموافق 23 ك 2 1980م طوى الموت شاعر الشام وأديبها الكبير شفيق جبري بعدما قضى في هذه الحياة خمساً وثمانين سنة ونيف. بعد مرض في آخر حياته ودخوله المستشفى، فرقد فيه وكله أمل بالشفاء ولكن الأجل عاجله بقضاء الله سبحانه وتعالى.

فأبنه اتحاد الكتاب العرب وقد اشترك في التأبين عدد من محبيه وأصدقائه وذلك بمقالات نثرية وقصائد شعرية ومما رُثي به قصيدة لعباس الخليلي منها:

جُـد يـا شـفيق بـدمعك الهـتان

وأشـف الـصدور بـه مـن الأضـغان

المراجع والمصادر لبحث شفيق جبري ومواقفه الفكرية والأدبية:

1 - نوح العندليب (شفيق جبري) ترجمة فوري الحكيم – دار قتيبة لعام 1997م ، 1418هـ

2 - أناتول فرانس (شاعر الشام الأديب) شفيق جبري. دار قتيبة 1997م 1418هـ

3 - يوميات الأيام (شفيق جبري) دار قتيبة 1997م، 1418هـ

4 - دراسة عن شوقي (محاضرات ألقيت في كلية الآداب (شفيق جبري) دار قتيبة 1997م ، 1418هـ

5 - أفكاري (1) بدايات رجل الصناعتين (شفيق جبري). دار عكرمة 1998م

6 - رجل الصناعتين (شفيق جبري) تأليف عبد الله بن سليم الرشيد. مكتبة التوبة 1980م 1400هـ

7 - مجموعة أفكاري من (1 - إلى 5) كتب (بدايات رجل الصناعتين) شفيق جبري دار عكرمة 1998م رقم (11و 302 - 4 -5) دار قتيبة 1999م 1420هـ دار قتيبة 2000م، 1420هـ

□□

الصّدى الأعزلْ

□ محي الدين محمد *

شرد الظلّ فوق سلّمها ،
و الليل دارْ .
تحت قوس العمر هامتْ ،
و بارتشافٍ بسيطٍ من نبيذ المرج مرّاً ،
كاد يبكيه العَرار .
رجع البحر صديقاً ،
على ذراع النهارْ .
على مقاس المحارْ ،
جرّبتْ عصرَ المحارْ .
فهل تزور الأماني كلّ بيتٍ
أم يفيءُ الانكسارْ ؟
بعد نجوى :
فضاء خمسٍ وعشرين شرفةً ،
غامَ فيه المكانْ .
في جلال الشعر ،
كانت تراود القمح بكراً ،
كيف لي هذي الأضاحي !
و قد بدتْ لغتي تحبو كطفلٍ
يخاف أستاذ الزمانْ .
شاخ وجه الأرض ،
و ارتابت تنادي :
تسأل القوس عن حياةٍ أمينةْ ،
عن صباح الدفء في كفٍّ حزينة ،
أفقي باردٌ ،
و حقلي ضنينْ .
أسمع الصّوت المندّى ،
بأحجية الأمامْ .
أحمل الجرح صبيّاً
و أمسك العيش حين القلب يهوي ،
أتراه لا يضيق ؟
أم يعود الظمأ الحاني
و قد نامت رياحي ؟ ..
للرّؤى البيضاء ..
أشكو كلّ وعرٍ ،
فيكف أنسى صلاة القلب
في حضن المرايا ؟
يأخذ الفجرُ خزامى الصّيف
إلى أفياء أمّي ،
بسمةً تحيا
على همْسِ يديها كلّ آنْ .
بعد نجوى :
سأشعل الصّمت وحدي ،
و تجتبيني ضلوع المهد سكرى .

* شاعر من سورية.

و التياع الرّوح في ذاك السُّرى ،
المصلوب وجداً يعيدني
ربّما نحو الغيابْ ..
كلّ ما فوق يدينا
من رفات الأرض أحمرْ ،
كلّ ما تحت يدينا
من زمان الظلّ أخضرْ ،
غسقي طقس تناجيه الثواني ،
قد يعيش الشعر يوماً
فوق أعتاب المنافي ،
كأنّه يمدح الطّيف المُغطّى بلونه
بل وأكثرْ .
وجعي ماردٌ ،
و كوني طليقٌ ،
أفتش الموج إذْ ألبسُ ظلّي
و أرسم البحر في كمّ النّساءْ .

أعود من رقصة العريّ بلاداً ،
و المدى فيها تغيّرْ .
و الصّدى النّازل أعزلْ .
في مرايا الغيم
كانت غربتي الصّغرى وصايا ،
تشدّني باشتياقٍ إلى فسيح الصحارى
لأستعيد الصّفاءْ .
ليتها حكمةٌ على سلّمي
فيه شتاءٌ من قيامْ .
بعد نجوى :
فضاء خمسٍ و عشرين شُرفةً ،
يقول : لا . لا تخافي !
هو نبيذ الحياةْ ،
هو مقام العيش
في عرْس المماتْ ..

□□

دورة الحياة

□ معاوية كوجان *

كلُّ يومٍ أغدو ووجهُ الصَّباح   ضاحكٌ كالنسيمِ في الأدواح

خطوتي لهفةُ النفوسِ إلى النورِ..   وشوقُ الأرواحِ للأرواح

وعيوني قلبٌ إليهِ تناهى   رفرفاتُ الجمالِ في كلِّ ساح

وبساطُ السلامِ خصبٌ نديٌّ   يرتمي فوقه ربيعُ السَّماح

ووجوه الأحبابِ مرآةُ حبٍّ   عبقريٍّ وزهراتُ أقاح

ويحارُ الفؤادُ ما يتملّى   والجمالاتُ زورقٌ لانسراح

هذه فتنةٌ تميس فتنتشي   برؤاها محاجرُ الإصباح

وهنا شادنٌ تتوق إليهِ   صبوةُ الغيدِ مشرقٌ كالصّباح

وعطايا الإلهِ جلَّ فيوضٌ   فتملَّيْ يا شهوةَ الأقداح

والشَّذا معرجُ المنى يتسامى   لسماءِ الصَّفاءِ دونَ جناح

هذه دورةُ الحياة لقلبي   يرفضُ العيشَ في كهوفِ الجراح

□□

---

* شاعر من سورية.

الزعاتـــــرة ومدامع أخر

☐ صبحي سعيد قضيماتي *

(1)

وطني صرح عظيم ..

وطني في خطر

والقلب يتمزق .. وكأن ذئاباً تفتك بالخرفان

يترنح في درب الآلام رميما....

باتت في الأرض جحيما

أشلاءً غرقى بلهيب النيران

في كيد رياح صرصر...

تدوي بالأحقاد وبالأحزان

تشوي الأحجار وتبتلع الصوّان

كلٌ يسبح في مملكة تعبث كالبركان

السيد في هذا الكابوس:

الذئب.. الضبع.. وأسراب الغربان

والعالم يلهو

يشرب نخبَ سلامٍ مدفون في أعماق الوديان

* * *

ها حلب تشرق في الآفاق سؤالا ،

أحلاماً تبرق في الكلمات محالا

تتدفق دمعاً يجتاح بلالا...

قبل أذان الفجر ..

وقبل صلاة ، وضعت، كي تلقى الله، نصالا....

يا صوت بلال... يا قلب بلال... يا ترتيل بلال!

كيف احتملتَ في ضلوعك هذه الأهوالا؟؟

يصهرني الدرب إليك ابتهالا

فأرى الشمس أطباقا ظلالا

تنزف في قلبي اعتلالا

كأنها الصحراء تزأر في الرماد وبالا ،

فألقى دمشق وقد كانت في الجمال مثالا

وفي الحب والطيب ، فأضحت وبالا

كأن في قلبها اختلالا؟؟؟...

أو مرضا عضالا؟؟

هي كتلة مجرّحة ممزقة، ترتدي الأسمالا

---

* شاعر من سورية.

تدور في دوامة التيه سكرى كأن في نومها قتالا

عيناها براكين جمر ترى في اوارها الجبالا

وأنا في فؤادها شريد .. مكبل آمالا...

فكونوا لها الصدور الحانيات منالا

نزغرد لكم نجوماً وبحاراً ونساءً وشيوخاً وأطفالا

* * *

(2)

في الزعاترة ملائكة تمزقها الرياحْ

تراقص الاشباح في بكاء ونواح

فتبرق الأرواح على رؤوس الرماح

كأنها الجراح في الأملاح

وشهيق الفضاء إذا االفجر من بين الغيوم لاح

يموج في هدير يبشّر بالصباح

ينداح في العيون براعما

لكل منها الف جناح وجناح

تكتب للأنام نشيدا!

عن المروءة والضمائر والمبادئ

في كل قلب وفي كل ساح

* * *

(3)

لأفاعي الزمن الأغبر

جولاتٌ تزحف بالأحقاد ..

وحش أسطوريٌ أعمى

برؤوس، ومخالب لا تحصى،

تنفث ناراً، كجحيم الأضغان ..

أنياب من نار

ومخالب من إعصار

تغتالُ فراش الحقل،

حين ينام الفجرُ وروداً،

فوق شفاه الأطفال،

ينساب...

يُغنّي أحلام الدوح، وعطر الأيّام!

* * *

لأفاعي الزمن شظايا،

تنهشُ أغصان الزيتون،

تحرق أوتار الرمّانْ

في أحداقٍ، عانقها الزنبق والريحان!

* * *

تلك مخالبُ أعرفها.. من نارٍ وحديد،

ينسكبُ لظاها في أهدابٍ،

كانتْ، كالدُّوح تزغرد بين براعم روضٍ،

يحبو

وشذاها فوق بساطِ المرج الأخضر، يَتَنَفَّسُ

بالألحان.

ألحان جذلى ..

ألحان سكرى.. تكتب للأرواح حكاياتٍ

تبزغ فجراً في الآفاق.

تسحق غدر الظلم الآثم!

ألحانٌ، كالنور تجوب بحار الأنغام،

بشرى، كرياض فاحتْ في ألعاب الأطفال.

* * *

تنفجر الألحان دموعاً

وتسيل أنيناً في الأوجاع.

يختنق رفيف العصفور

تتصدع أعطاف الدور

وتصلّي آهات الشمسْ

في أوصال المحنة والمقدور...

ويزقزق عصفور الدوري:

صوتاً يشبه سهم الهمس:

يا أحقاد الظالم دوري،

دوري، فوق الباغي والغدار

دوري عزماً، دوري عشقاً

دوري، رعباً يسحق أضلاع العدوان

ليعيش الورد أميراً

فوق صدور تحلم بالعصفور صديقا

وبألحان الحقل رفيقاً

وبأغصان الحب طريقاً..

بين نجوم تشدو مرحاً

بحكايات الأمل الواعد،

بأناشيد الجيل الصاعد

□□

بردة التوحيد

□ ماجد الخطاب *

نادى هواكَ دمي فلبّيتُ النِّدا
وسرى بروحي خالداً ومُخلَّدا

قلبي الذي يهواكَ مذ عَرَفَ الهدى
يا خالقي ما زلتَ فيه الأوحدا

***

يا مبدعَ الأكوانِ إنَّ بلاغتي
أوهى وأعجزُ أن تصوغَ المَشهدا

ولقد تُعاصيني حروفي إنّما
بكَ يصبحَ الحرفُ العصيُّ مُمَهّدا

هذا الحنينُ يفيضُ بين جوانحي
أملاً.. ووحدك ما تزالُ المَقصِدا

إنّي طريدُ هزائمي وغوايتي
وجنوح عقلي في محيطاتِ الرّدى

سَرقَتْ حروفي الغانياتُ ولم أجِدْ
دربي.. وضاعتْ كلُّ أحلامي سُدى

وأضعتُ في الصحراء كلَّ قوافلي
لا ماء لي.. ونسيتُ أن أتزوّدا

ليلى التي سكنتْ قصائدَ صبوتي
اليومَ تهجرُ قيسَها المتمرِّدا

***

يا قلبُ قُمْ في الصبحِ لُمَّ متاعبي
واهبطْ على جبل الغمام لِتَصعدا

موجٌ من الأنغام هامَ بمسمعي
(الموصليُّ) به يعانقُ (مَعبدا)

مزّقتُ أوراقي وكلُّ دفاتري
ونسيتُ ليلاً تهتُ فيه.. مشرّدا

* شاعر من سورية.

لمّا عرفتُ طريقَ مَنْ غفرانُهُ ... يَسَعُ المَدى كرَماً وما فوق المَدى

فأتيتُ بابكَ يا إلهي تائباً ... والدمعُ يسبقُني فكنْ لي مُنجدا

وببردة التوحيدِ جئتُكَ ضارعاً ... لتكونَ لي مِن بَعدِ موتٍ مَولدا

من زهرِ إيماني نسجتُ حروفَها ... فتأوّدَتْ في خافقي وتأوّدا

وسَرَتْ قوافيها بأوردتي هُدى ... وأذبتُ فيها حرفيَ المتوجّدا

فاملأْ بنورك يا إلهي مهجتي ... ليظلّ حبُّكَ في دمي مُتجدّدا

***

يا واهبَ الشمسِ المضيئةِ نورَها ... لتزيلَ في الصبحِ الظلامَ الأسوَدا

آياتُ خَلقكَ كم أثرنَ قصائدي ... وفَتَحْنَ باباً للقوافي مُوصدَا

ما طارَ في الآفاق يشدو طائرٌ ... إلا بأمرِ الله غرّد مُنشِدا

قمرٌ على أهدابِ ليلٍ حالمٍ ... بكَ عانقتْ نجواهُ جفناً مُسهَدا

تَقِفُ الجبالُ الراسياتُ.. وخلقَها ... يقفُ الزمانُ تأمّلاً وتَعَبُّدا

في الماءِ أحياءُ البحارِ تنهّدَتْ ... والموجُ بالذكْرِ الحكيمِ تَنَهّدا

وربيعُ هذا الكون في تسبيحهِ ... لا ثوبَ إلا ثوبَ خُضرتهِ ارتدى

والزهرُ لَفحَةُ النّسيمُ بطلعِهِ ... سبحانَ من بعثَ النسيمَ وهَدهَدا

وفراشةٌ بين الزهور تنقّلتْ ... الله خطّ بها الجمالَ وأوجَدا

شجرٌ تنامُ الشّمسُ فوقَ غصونِهِ ... ويعانقُ الصبحَ المكللَ.. بالندى

وجَمالُ صوتِ الكون يعلنُ خاشعاً ... اللهُ أكبرُ.. والوجودُ تَشَهّدا

أنّى تلفتْنا نرى لكَ آيةً ... رسمَ التأمّلُ وجهَهَا المتورّدا

إني عرفتُكَ في دموع أبي الذي ... أمضى الليالي قائماً مُتهجّدا

بحنانِ أمّي.. في بساطتها التي
نالتْ بها عيشاً كريماً أرغدا

إني عرفتُكَ في تفتّحِ زهرةٍ
نطقَ العبيرُ بها ففاح موحّدا

في شامنا الفيحاء.. في أشجارها
في كلِّ مئذنةٍ تُعانِقُ مَسجدا

في المسجدِ الأمويِّ.. في محرابهِ
بدموعِ من باتوا هنالكَ سُجّدا

في المسجد الأقصى.. بهمةِ ثائرٍ
وبصوتِ حرٍ لن يعود مقيّدا

***

يا ربِّ.. رحمتُكَ التي لا تنتهي
وسِعتْ جميعَ الكائناتِ وأبعدا

ربٌّ كريمٌ لا حدودَ لجوده
ما خابَ عبدٌ مدَّ للباري يدا

لو نملةٌ في قعرِ جبٍّ مظلمٍ
تدعوهُ.. يأتي رزقُها مُتعددا

ترتاحُ سنبلةٌ على أحلامها
والغيثُ يرويها السّنا متودّدا

خطفَتْه من حِضن الغمامِ وحلّقَتْ
نشوى كما العصفور طارَ مُغرّدا

تنسابُ بين دمٍ ودمعِ شهقةٌ
جذلى لِمَنْ في الله كانَ استشهدا

في كلِّ أمرٍ في صفاتِكَ مُفرَدٌ
وتظلُّ وحدكَ يا إلهي مُفرَدا

وتقولُ كُنْ فيكونُ أمرُكَ نافذاً
وعظيمُ صنعكَ في الوجودِ تجَسّدا

يا مانحَ الإحساسِ.. بينَ أصابعي
نهراً يسافرُ في البيان.. ومَوْردا

رسمَ السنابلَ في حقولِ قصائدي
وعلى بيادرها تَناثَرَ عَسجدا

فاقبَلْ حروفاً بالدموعِ كتبتُها
واتركْ لروحي أن تكونَ لها الصّدى

واغفرْ لقلبي إن تضاءَلَ بوحُهُ
لكَ مُنتهَى حُبّي.. ومنكَ المُبتدا

كـــبرت دون أن تدري..!

رمضان إبراهيم *

كبُرتْ.. دون أن تدري
تطاولت على حدود الجسد
مرّت على ياسمينٍ
تفتّح على ثغرها
تذكّرتْ..
جذور اللقاءات
الكلمات الدافئة
أشياءٌ وأشياء..!
برعم التفاح تفتّح
فوق الشفاه
لم تكن تفكّر في خريطة جسدها
إيماءة من غمازتيها
كسرتْ قوقعة خوفي
أوغلتُ في ظلّها ربيعي
خاض مروجاً كم كان يجهلها
كان التفّاح شهيّاً على مبسمها
وفي يدها سلةٌ من غوايات..!

كبُرتْ..
دون أن تعلم أنها كبُرتْ
هكذا قضمها تاريخها
ومضغت هواء السنين
أقسمتْ بدمعتين ذرفتهما
في عيد ميلادها التاسع عشر
إنها لم تستسغ طعم السنين..!
هكذا..
لمعتْ عيناها دون أن تدري
أيّ نارٍ أضرمتْ
أيّ نهرٍ تطاول على شتائه
أيّ سماء تعرّتْ من زرقتها
وأعطت عذريتها لغيمٍ عابر..!
تناثر الدفء ما بيني وبيني
كنتُ قريباً من جسدي المتعب
تعقبته..

* شاعر من سورية.

كان يلاطم غوايتها
وكنتُ قريباً من غابة الجسد
سمعتُ أصوات الخيوط
شباك وحوشي تتقطّع
هاهي تستعدّ للانطلاق
لكنّها مخدّرة..
يثقلها الخوف
لا.. لا تثوري يا براكيني العتيقة
ودعي المسافة ما بيننا

تطفئ ناراً من الرغبة
دعيني أتعثّر على أطراف الجسد
أرتبكُ بإيماءةٍ منكِ
وتشرّبي ذرّاتي قليلاً
تشرّبيها قليلاً..
يا سمائي الفتيّة
أنا ظلٌّ أبحثُ عن ذاتي
بعد أن جفّ ظلّيَ
في شمس الجسد..!!

□□

فيوضات قارئ

❑ حذيفة حمدو

كلما استعرت من مكتبة المركز الثقافية كتاباً لأقرأه وأجد الغبار يأكله، وما زال ملتصق الأوراق لم يفتح على الرغم من مرور السنين العجاف على وضعه في مكتبة المركز تصيبني هزة محمومة فقلت (باسم المثقفين والكتاب).

هذا المُسَجّى

لمْ يزلْ بَعْدُ المُرَجّى

قابعٌ في كهْفه المهجور خلف السّورَ.. رَعّافُ الألمْ

هذا كتابٌ.. مُطْفأ الصَفَحات

مَجّ غباره.. من نوره هلّت تباشير الأممْ

أحلامُهُ ارْتحلتْ ونبْضُ وَجيعِهِ أنّاتُ مزمور السّقمْ

هذا الحَسير المُتّهمْ

لبس الهزالَ شبابُه

خذلتْه غربتُه

توجّس خيْفةً

أقْعَى يُحارب موتَه

أوراقُه الشّلاّء من لحمٍ وَدَم

حين امّحى وجه الضُّحَى عن وجهه

والمَعْرِفُ انزاح عن أعلى القِمَمْ

شابتْ حروفُ قصائدي

وانسلّ من عُمْري غدي

شيّعت أزْمِنَةَ الولادة والرّيادة

وانْحنى ظهر القلمْ

لجلالِهِ.. لكمالِهِ (واهَتْ) ملائكة الحَرَمْ

يا غربة الكتّاب والكلمات في عصر المتاهة والعَدَم

***

مهيباً يجيء.. شفيفَ الرّؤى

بهيّ الحضور.. حاضراً في الغياب

واضحاً مثل برق الغموض

عَزوفاً عن اللغو مغتسلاً بأبّهة الأناقة

موغلاً في العطاء سبحاً طويلاً

حاك أطياف آتٍ بتول... بمِغزل من لجين الإهاب المُذاب

المعتق في جرار الانتظار

ناسجاً من شراع حلمه سلماً للعروج صوب موئل الغمام

كي يرشه نضاراً.. مَحاراً على سبسب الجهل

باقة من لازورد وأحرفاً من ضياء باركتها السماء

* * *

خبزه ماؤه هواؤه وزاد عمره فواكه المكتبات

قدّاس البلاغات.. يانع الثقافات من كل حدب قصيّ

يداه داليتان استعار منهما باخوس أعنابه(1)

ياقوتتان من زمرّدٍ تسحر السحر

طرّزتا للنجم قمصانه وأهدتا للفن ألحانه

منهما سرقت أوترب أنغامها(2)

واستمدت منيرفا أحكامها(3)

بوهج مصباحه استضاء ديوجين حين غفلة القمر

هديل روحه ملاذٌ للعصافير اتقاء شرّ صرصر لايذر

لجوجاً كما (المُنتظر) يوقظ النوم من نومه

لأنه يعي فداحة الخطر

* * *

كَنزُ الكنوز.. مرتجى الرجاء

حتى في المنام لا ينام

همّه الآخرون..

طاعناً في التفاني مثقلاً بالأماني

يعاني من دوار التآكل المعرفي حيناً من الدهر يا كم تمطّى

يعاني من خواء الذين قاماتهم في كهف سَرْديسَ(4) قاعٌ صفصفٌ

أعجازُ نخلٍ في مهب الجهالات

والخرافات واللغو والترّهات

* * *

أعزلاً إلاّ من الوعي جاء

بَرْعَمَ الضياء روح الله فيه

خطاهُ تسبقها مناه

الكون أضيق من مداه

كسّر مزلاج صمته

جرّد الصوت من غمده

تلا نشيد الحياة ابتداء ثاني الولادات(5)

رجّ مقبرة من الأحياء كالموتى

تَمَوْضَعَت على مفاصل السكوت لا تموت

يلفّها أخطبوط جهلٍ ضرير

بين أضراسه جحافل لا تعدُّ من عنكبوت

* * *

من فيوضات آلائه

من مقامات ألحانه يولد الصالحون

عزيف نايه إن دندن الصِّبا فتّق الصِّبا

غنى له أهزوجةً لمّا تزل صدّاحةً في مسمع الصدى

ريانة خلاّقةً موّالها مدى المدى

جهنم هم الذين لا يقرؤون

جهنم هم الذين لا يكتبون

جهنم هم الذين يعيشون عصرهم خارج العصر

حين يمسون حين يصبحون

هذا الذي لجلاله في محفل

وقفت على أصابعها السماءُ وشبّكت بيمينه

لثمت ضياء جبينه

وبومضةٍ سحريةٍ مشبوبة الإيلاف

والأطياف والألطافْ

مشّطا بالحروف والسنا معاً جدائل الضفافْ

ليفترّ ثغر الجفافْ

من بعد سبعٍ عجافْ

□□

الهوامش

(1) رب الخمر.

(2) ربة الموسيقى.

(3) ربة الحكمة.

(4) كهف سرديس: كهف تخيل أفلاطون أنّ أقواماً قد سُجنوا فيه منذ نعومة أظفارهم لا يستطيعون الالتفات إلى الوراء لأنهم مقيّدون بالسلاسل ومن ورائهم نار. فكانوا يرون ظلالهم على الجدار المقابل لهم مضخّمة من خلال النور المنبعث من باب هذا الكهف. انظر كتابه الجمهورية الفاضلة.

(5) ترى الفلسفة الهندية أن المرء يولد ولادة ثانية عندما يغدو مثقفاً كما أشرنا في البداية.

قصيدتان ..

□ د. محمد توفيق يونس*

هذا أنا ..

هذا أنا ،
لا أحملُ إلا ظلّي.
وحلماً تَكشّفَ في التفكّر والهوى ،
وتكوكبَ في الحبِّ وفي الحقيقة.
كانت كلّ ينابيع الرفض تجري معي ،
وما من شيء خارجَ الموتِ المحض ،
يحسبُ نفسهُ دليلَ الوجودْ.
حينها ،
كان قد أتى على الإنسان ، حينٌ من الدهر
يُوقظ الروحَ أغلالاً ، وخمراً معتّقة.
حينها ،
لم يعدْ الحلمُ يسبقُ مجهولهُ ،
ولم تعدْ الجراحُ ترّجُ الزمانْ،
وما هو الآنَ مضى ، أسلمَ غدهُ للجنونْ.
حينها ،
أتيتكِ بما هو أنا ،
لأسطعَ في ظلّكِ
وأدركَ شمسكِ ، وأناديكِ:
مُدّيْ أرضاً لا تضيقْ،
ووروداً لا يذبلْ،
وفضاءً لا يملكُ إلا وعدَ الحبِّ.
وأنادي الغيبَ:
تَمسكْ بيديْ،
دُلني على النجم الذي يهديْ،
والذي يهوي ،
وتَقدّمْ لحلمي لترى:
هذا الشعاعَ الذي هبطَ من أرضنا ،
وكنتُ أسبقُ ترحالهُ ،
لأكتشفَ دربَ الغيم ،
وألتمسَ براعمَ الكلام ،
وحنيني مسافرٌ في أدمعيْ.
حينها ،
هجرتني خطاي ، وحاصرني المدارْ
ولمْ يعدْ لي:

* شاعر من سورية.

غيرَ مطلق الضوء

وما حولنا،

لا شيء غيرُ الدمِ والانتظارْ.

**

ما عساني أكونُ؟

ما عساني أكونُ؟

كيفَ أكونُ؟

المتمردَ والمتزمتَ واللاهوتيَّ،

إنْ لمْ أقلْ كُلَّ شيء؟

ما وراءَ الخير، ما وراءَ الشر،

إنْ لمْ يكنْ عين الإرادة؟

لماذا حينَ يفيضُ العقلُ،

تغورُ السعادة؟

كيفَ سأبعثُ من أولٍ،

إنْ لمْ أهيئْ عُزلتيْ،

وأنفصلُ وأتحدُ،

وأيممْ وجهي شطرَ أحزاني،

وأعيدُ ابتكارَ دميْ،

وأودعُ أقواسيْ وأجراسيْ،

ولا أخاف إلا من الكلمات التي تقيدني؟

لماذا حينَ أجمعُ عذابيْ وشتاتيْ،

وأتقدّمُ صوبَ حنيني،

لأتأملَ مجاهيليْ وأحتفي بذاتيْ،

وأجترحَ حُلماً يُشقيني،

وأرى الأنينَ المُرّ،

ألمَ الفكرةِ الأولى،

وما وهمتُ أبداً؟

إنهُ سَفري المتخيّلَ،

في ظلِّهِ ضوءٌ،

لمْ يستطعْ الوصولَ

إلى قلقي.

ما عساني أكونُ،

إنْ لمْ أكنْ، عين الوجود؟

□□

قصيدتان..

□ ليندا إبراهيم *

(1)

لدمشق هذا الياسمين

لدمشقَ

هذا الياسمينُ

يضوعُ في جنباتها..

لدمشقَ

ما نثرَ الغمامُ

منَ اليمام

على مدى شُرُفاتها..

لدمشقَ

هذا المجدُ من قِدَمٍ

تباركهُ خيولُ الفاتحينَ

وقوس غارٍ

فوق بواباتها..

ولها منَ الفردَوسِ

حُورٌ ماشساتٌ

عند غوطتها

يفحنَ شذىً

على عتباتها..

ولها..

تراتيلُ الصلاةِ

مآذنُ النجوى

نواقيسُ التذكُّرِ

هيكلُ الإيمانِ

محرابُ اليقينِ

تهجُّدُ النسَّاكِ

في غُرُفاتها

ودمشقُ..

بادئةُ الزمانِ،

ومنتهاهُ..

المصطفاةُ

منَ المدائنِ

روحُهَا..

وصفاتُها..

* *

* شاعرة من سورية.

(2)

أمي

من أينَ
أبتدئ الغناءُ
ولمنْ سَأُهدي
قُبلتي الأولى
وكلُّ طيوبِ
هذي الأرضِ
من أثوابِ أمي؟
من أينَ آتي بالبياضِ
وكلُّ ما في الكونِ
أبيضُ جاء من وجهٍ
لأمي..

كان شمساً
حيكَ من ذهبِ
السنابلِ
أو طيوف ملائكٍ
حطتْ على
شُرَفِ السماء
طوبى لها :
اليومَ
أبتدئ الصّلاةَ
لوجهِهَا
واليومَ
أبتدئ الغناء.

□□

وطني ... والمجد عنوان

□ أنطون عازر *

صرخ الزمان وبالفم الملآن ... الموت أثقل كاهلي وكياني

ومن الربيع العربيّ أصابني ... يأس وبتّ أحسّ بالغثيان

هبّت عواصفه تذرّ غبارها ... تهدي "غنائمها" الى البلدان

هدماً وإجراماً وقتلاً شائناً ... والمنشآت تُدك بالنيران

وتدنّت الأخلاق حتى أصبحت ... فكراً يريد توحش الإنسان

هذا الذي بالموت يزرع أرضنا ... رجسٌ وفيه شمائل الشيطان

حتى البراءة والطفولة دُنست ... ليعلّموا التنكيل بالأبدان

أين اختفت أخلاقنا ... آدابنا ... هل أودت الأيام بالوجدان

بكت الكنائس والمساجد أدمعت ... من هول إجرامٍ بأيدي الجاني

عارٌ على التاريخ ما يجري بنا ... ليت الذي يجري بغير زماني

هذي البلاد مع الحضارة كُوّنت ... وتفاخرت بالنبل والإيمان

كانت على مَرّ العصور منارةً ... بالعلم والإنجيل والقرآن

---

* شاعر من سورية.

من جاء يزرع في ربانا فتنةً ... ويدسّ سماً في دم الشريان

ليفرّق القوم الّذين تآلفوا ... وتعايشوا من معظم الأديان

هو فاشلٌ فالشعب قلبٌ واحدٌ ... ونسيجنا متعدّد الألوان

من ظنّ سوريّا ستسقط واهماً ... شخصٌ غريبٌ ضلّ بالعنوان

ستعود سوريّا لسابق عهدها ... بلداً يضاهي أعظم البلدان

بسواعد الشرفاء تسمو أمّةٌ ... وبجهد شعبي مؤمنٍ متفان

ستظلّ يا وطني عزيزاً شامخاً ... للمجد عنواناً رفيع الشان

□□

من مذكرات حنضلة ..

□ جميل سلوم شقير *

الأرض حافية وأنت بلا نعل، أرجوك صحح لي، قل أنك كنت تنتعل غرباﻻً والوحل نعيم، الوحل نعيم إذا كان بلا غطاء أبيض، تسير فوقه متأبطاً قطعة ثقيلة من (الجلة). لأن مضغوط الجلة المتقبب هذا، كان جواز سفرك اليومي إلى غرفة الصف المعتمة، تسمرت واقفاً وناظراك يتعقبان حركة رجل المعلم الضامرة وهي تنوس بين العصا ورجله السليمة بكل الاتجاهات مثل بندول، يصمك طنين أذنيك، وعندما تقترب منك الرجل النواسة، تصير أنت هلامياً مثل قنديل البحر، شفافاً لدرجة الاختراق، والعصا تسير إليك مثل طلقة وتقول:

- أين قطعة الجلة يا بطل؟

رضك الهزء، وساورك إحساس مضن بأن اللقب فضفاض عليك، ارتديت الشيطان قميصاً وأنت تنتظر نهاية الدوام، لكن توقك للانعتاق قد خاب، الطريق ثلجية المذاق، وأزيز الرصاص ذئبي العواء، والجنود فزاعات تتحرك بأوامر من ظلام، صادفتهم يحملون أخيك ويطيرون به إلى سيارة تزعق. كانت رجله تنوس بحرية خلفهم مثل رجل المعلم، عرفتها من لون الحذاء الأبيض، لكنك غالطت نفسك، لأنك كنت مشتتاً ونهباً بين الركض ودوي الانفجارات، ولا مساحة في ذهنك للخوف، سمعت لغطاً مبهماً يشي بأسماء من قضوا. وكنت تعرف أن أخوك واحداً منهم. وكانت تتكرر على مسامعك اللعنات مترادفة مع تكبيرات وأحياناً زغاريد وأسماء مسبوقة بجملة: "سقط البطل"

كانت أذرع الحوامات الطويلة تصارع الريح الذي ينهار فوق رأسك جلاميد متتالية، أرعبتك تلك الرجل وقد تدلت من باب الحوامة تنوس في السماء، تقذف حمماً، وينوس معها الكون، انتابك حزنٌ غامرٌ، وخامرك اليقين، بأن الرجل التي كانت تنوس خلف كتلة الرجال مثل ذيل كانت لأخيك. وتتحول أذرع الحوامة إلى عصي تشبه عصا المعلم، أو ربما كانت أكثر شبهاً برجله النواسة، أنت تركض، والثلج يركض أمامك، حتى أوشكت أن تضل السبيل، لأن العماء بات يسيطر على كل شيء.

* قاص من سورية.

رجلاك ومنذ ساعة تركضان تحتك برشاقةٍ وأنت تترنح بين أزيزٍ وأزيز، تحملانك كي تتمكن من اللحاق بأبيك، عندما جروه غير مبالين بحجارتك، ولا براياته التي تدحرجت فوق الثلج حتى طمس بياض الثلج اللون الأحمر منها، تنبشها أنت من فوضى البياض، تتسربل بقماشها المدعوك وتركض.

أمك ومن خلال نحيبها ترجوك:

ـ أدخل يا بني، الرصاص أعمى والدريئة من لحم ودم.

تجر القماش خلفك بيد مذعورة، وبلا مبالاة تتحسس يداك حجارة الدروب من خلال دخان وعماءٍ يمسحان الضوء، وبينما كنت تتسربل بالقماش المثلج. سمعت صوت المعلم الذي كان يخلع عليك صفة البطولة بجدية هذه المرة، تلتفت إليه، تصعقك الطلقة التي قصمت الرجل السليمة لديه، تصرخ بعفوية:

ـ البطولة الآن بلا رجلين. أستاذي عذراً، لقد كانت قطعة الجلة تقف بيننا كجدار!

ويأتي الليل فاجراً وبلا رداء، وذبالة قنديل الكاز تتمايل بينك وبين أمك بثعلبية، توزع نوراً مذعوراً في زوايا غرفة الطين الباهتة، ريح ثلجية تخترق مفاصل الباب الهرم، تحرك رجل سروال والدك المعلق على خد القنطرة، وتجبر قماشها على حركة تشبه حركة رجل المعلم القاصرة، تتكور حول نفسك، عندما يتهيأ لك أن رجل سروال والدك تقترب منك، تتذكر أباك وتصرخ مستغيثاً:

ـ أمي... أخي كان يضربني بعنف.

ومع أن أمك لم تنم، فقد ذعرها هذيانك، وبعد أن استعدت مفاتيح وعيك، حاولت مراوغة ذعرك بقولك:

ـ تأخر أبي!!!

ولم تكن تملك الجرأة على إعلام أمك عن مصير أخيك، ولو بالتلميح، لأن ضربه لك في الحلم قد شكك بقناعتك حول مصرعه، أمك تغيب بدموعها وتلثغ:

ـ أبوك صار بالزنزانة.

وببلاهة تسألها:

ـ الزنزانة فيها (بابور) جلة؟... في بالزنزانة نار يا أمي؟

وتحولت أمك إلى تنهيدة طويلة، عندما غامت ملامحك في عينيها، فرأت فيك ملامح الهندي الأحمر، تترنح وحيداً تائهاً بين أشجار الصبار العملاقة، تجر خلفك قبعة مزركشة بريش النعام الملون، تحاول اعتلاء حصان يلمع بسحنة الزنوج، ومع أن كنانتك كانت بلا سهام، فقد شاهدتك تطلق سهماً يجر خلفه ذيلاً من لهب، ثم تبتعد عنها شيئاً فشيئاً، يتملكها حلم اليقظة، تمد يدها إليك وقد عجزت عن اللحاق بك، تجفلك صرختها التي طردت عنها الحلم، ويذهلك احتضانها لجسدك النحيل.

وقبل أن تأوي إلى أسمالك ثانية، صار الباب يقرع مسامعكما، ذعر أمك وخوفها يسألان بارتجاج وهلع:

ـ (مين؟؟؟ مين في برا؟)

ويأتيكما الجواب الموحش:

ـ ارحلوا فوراً...

أمك تصارع خوفها وتجيب:

ـ (لوين نرحل؟ ما عاد في أرض توسعنا)

تصمتان، تستدرك أمك، وتتابع بما يشبه الطلقة تجاه المتكلم:

ـ (لكن، أنتَ... مين إنت؟ صوتك ما غريب علي! إنت؟... آه لقد عرفتك، لم يكن بين الهنود الحمر واحداً مثلك).

وظلت كلمة "الهنود الحمر" تطرق مسامعك كلما تذكرت الرصاصة التي بترت رجل المعلم الصالحة، بعد أن حاول التصالح معك، ثم صار الصبار يتعملق حولك، وتتسع الصحارى، ويعم العماء. تنهار الجلة ركاماً، وينتشر السخام في أرجاء البيت.

عندها وبعينيك الجاحظتين، شاهدت بابكم الخشبي المصفح بالتوتياء، قد اندلق إلى العتبة متراخياً، ثم لاحت أمام ناظريك معالم شبح أنت تعرفه جيداً، بينما كنت تسمع قرقعة التوتياء وأنين الحياة، تحت وطأة جزمات سوداء موحلة اجتاحتكما، تجر خلفها ريحاً غشوماً مخلوطة بنخالة من ثلج مجنون.

وذبالة سراجكما يا بني، ما زالت تجاهد العتمة لإرسال أية بارقة نور

□□

اللوحة ..

❑ إياس الخطيب *

كان يوماً معتدلاً لطيفاً، ترسم الشمس أخيلة المارّين في شارع بلاطه حجارة قديمة، أشخاص يرتدون شورتات قصيرة، وقبّعات من القش، يحملون كاميرات في أيديهم، وجوههم بيضاء، شعرهم ذهبي، عيونهم ملوّنة، يضحكون.. وليس من الصّعب في النّهاية إدراك أنّهم سيّاح، أخذوا يلتقطون صوراً تذكارية بالقرب من معلم أثري.. كثيرون هم المارون في الشارع، برفقة أسراب من الحمام تظلل ساحات المدينة المحيطة.. هذا ما لحظه عباس وهو يجول ويصول في ذلك الشارع..

تابع عباس المسير، وعيونه تلحظ كل ذلك، لحين ما وقعت على رجل بدا في السّتين من عمره، أو أكثر قليلاً، يجلس على كرسي خشبي عتيق، تتوسط القبّعة رأسه، تنساب بعض قطرات العرق على جبينه، يفرش أقلامه وألوانه أمامه، آخذاً بالرسم برفقة لوحاته التي قام بتعليقها على سور إسمنتي، اقترب عباس منه، نظر إليه نظرة إعجاب قائلاً: هل لك أن ترسمني؟

الرجل: ولمَ لا.. هذه هي مهنتي أصلاً.. 400 ليرة.. نصف ساعة، وينتهي كلّ شيء.. إذا وافقت، فلنبدأ..

عبّاس: سأعطيك 250 ليرة، لا تقل بخيل، فلدي من المال الكثير، لكن أعتقد أنّ هذا المبلغ يفي بالغرض تماماً، لا أحب أن أستغل من أحد، والطّامعون بي كثر، اتفقنا أم..؟.

الرّجل: ولكن..

قاطعه عباس: وهل ستلتقي كلّ يوم بشاب وسيم مثلي، المكسب معك صدّقني..

الرّجل: لابأس.. اتفقنا.. اجلس أمامي على ذلك الكرسي (وأشار بإصبعه إلى الكرسي) وحاول ألا تتحرّك حتى أتمّ عملي..

جلس عباس قبالته، بينما أمسك الرجل السّتيني بريشته وبدأ الرسم، مرّت الدقائق، وكل منهما على وضعيته، الرسام يجول بألوانه على قطعة القماش البيضاء، والرجل يجلس ساكناً، يحاول الحفاظ على هدوئه، لحين ما مزق هذا الهدوء صوت عباس: وهل ستطول الحكاية يا صديقي؟

الرجل: شارفت على الانتهاء، اصبر قليلاً، ولا تتحرّك..

لم يطل الوقت، عندما أفصح الرجل بعد تنهيدة طويلة: لقد انتهيت..

---

* قاص من سورية.

نهض عباس عن الكرسي بلهفة، أمسك الصورة، تأملها قليلاً، قبل أن تتغيّر ملامح وجهه، احمرّت وجنتاه، اتسعت حدقتاه، ارتسم الغضب على محيّاه، قبل أن يصرخ بوجه الرسام: أيُعقل ما فعلته يا هذا؟ تبّاً لما صنعته يداك، ما هذا؟ أنهما لا يمتّان لشاربيّ بصلة، أمعن النظر.. أهذا أنا؟ شارباي صغيران، أمّا في اللوحة، فالأمور تغيّرت، وكأنّهما شاربا (أبو عنتر)، وهل طلبت منك فعل ذلك أيها..

قاطعه الرجل: هدئ من روعك يا هذا، نحن الفنانين نتمتع بحس إبداعي عالٍ، ورأيت بأنّك ستبدو كذلك أكثر وقاراً، ثم..

عباس: (بلا حس فنّي.. بلا بطيخ)، وهل رجوتك أن تفعل بشاربي ما فعلته، لو أردت ذلك، لقلت لك، وهل سأخجل من حضرتك، آهٍ منك.. تكسّرت أطرافي وأنا جالس بحالٍ واحدة على كرسيك المهترئ كحالك أيها الهرم، كي تفعل بي ذلك في النهاية، أنا الأبله لأنني رضيت أن أرسم على يد رجل أحمق مثلك، كان باستطاعتي أن أجلب أعظم فناني البلد كي يرسموني، لكني:.. وماذا سأقول، وهل ينفع الكلام بعدَ كلّ ذلك؟

الرجل: لكن..

قاطعه عباس: لا أريد سماعك، ولن تأخذ مني ولو قرشاً واحداً، أمّا اللوحة فباستطاعتك أن (تنقعها وشرب ميّتها)..

الرجل: أرجوك يا سيّدي، فقط ثمن الألوان التي سكبتها على اللوحة، ولا أريد شيئاً آخر.. استمرّ الرسام يرجوه، بينما سار عباس غير آبهٍ بتوسلات الرجل، وآهاته، وحسراته..

كانت صدمة كبيرة للرجل الذي انتظر أجرة عمله، لكنّه لم يجنِ في النهاية إلا التوبيخ والتأنيب..

مرّت الأيام على حالها، إلى أن أتى يوم عاد فيه عباس ليمر بنفس الشارع، وما إن اقترب من المكان المشؤوم، حتى وقعت عيناه على تجمّع كبير من الأشخاص، والأصوات ترتفع وتنثر تمتماتٍ لم يستطع عباس إدراكها بداية، حتى اقترب من الحشد، ولم يكن غيره، الرجل الهرم نفسه، المهترئ ذاته، وقد قام بعرض لوحاته على الجدار المتموضع على أحد جانبي الشارع، تتباهى بغنجها ودلالها، أمّا ذلك الصراخ، فكان لسبب واحد.. المزاحمة على شراء اللوحة الأجمل من بين كل تلك اللوحات الأخرى، اندسّ عباس بين الجموع، اجتاز الأول.. فالثاني.. فالثالث، فالذي يليه، واستطاع في النهاية التحقق من الأمر، نعم.. إنها صورتي.. إنّهما شارباي.. هذا أنا.. قال ذلك، والتفت يجول بنظره على الحاضرين..

كانت صورة عباس قد جذبت الأنظار، وشدّت المتفرجين، فوجئ عباس لما يجري، قابلت عيناه عيني الرسام الذي بدا على بُعد خطوات من خطف أضواء الشهرة بسبب تلك اللوحة.. آه، سيكسب الشهرة بسببي أنا، لكن لا.. لن أسمح بذلك، قالها في سرّه، واستمرّ بمزاحمة الحاضرين.. الأصوات تتعالى: مئة.. مئة وخمسة وعشرون ألفاً.. اقترب عباس من الرسام وهمس في أذنه: سأعطيك النقود التي طلبتها منّي حين رسمتني وينتهي الأمر، بل وسأعطيك الأربعمئة ليرة كلها.. هذه اللوحة من حقي..

أخفى الرّجل ضحكة عالية في صدره، وقالَ مستهزئاً: وتتكلّم برشدك أيها العنجهي، أنسيت ما فعلته ذلك اليوم، أتحبّ أن أذكرك أيها..

عبّاس: لا تذكّرني، ولا أذكرك.. هذه صورتي، وهذا أنا مَن في اللوحة، أتستطيع إنكار ذلك؟!

الرّسام: والشّاربان، أهما لك..؟!

عبّاس: آه..

الرسّام أرجوك ابتعد.. إنّها لوحتي، وإذا استطعت إثبات عكس ذلك، فافعل..

عبّاس: سأعطيك ألفاً..

هذه المرة لم يستطع الرسام إلا أن يضحك، قائلاً: ألفٌ أيها الأبله، وتحسبني مغفلاً، ألا ترى كم يدفع فيها من ثمن، أم أنك أصبت بالطّرش؟! لم أفتتح المعرض إلا منذ قليل وقد وصلَ المبلغ إلى مئةٍ وخمسين ألفاً، ألا تسمع بأذنك؟!

وفي هذه اللحظة بالذات انطلق صوت يقول: مئة وخمسة وسبعون..

الرسام: (كملت معك يا عباس)..

عبّاس: سأدفع لك مئة وخمسة وسبعين ألفاً، مقابل تنازلك عن اللوحة..

الرسام: 250 ألفاً ولن أرضى بغيرها..

عبّاس: هيَ لك.. أخرج دفتر الشيكات من جيبه ودوّن المبلغ، وقّعه وأعطاه للرجل.. ويبدأ بعدَها عبّاس يصيح: من يزيد؟ إنها من أفضل اللوحات، وأكثرها فنيّة، وتدفعون هذه المبالغ الضئيلة... من سيزيد..؟

ازدادَ الحاضرون ومعظمهم من السيّاح حماساً، وانطلقت الأصوات: مئتان وخمسون ألفاً، مئتان وخمس وسبعون، ثلاثمئة ألف..

زادَ عباس من ضخّ الزبائن بشحنات الترغيب، بينما أخذتِ المبالغ تزداد ارتفاعاً.. عندها تنحّى عباس وقال بعزيمة. وهناك ما هو أهم أيها الحاضرون الكرام، سأقولها لكم.. إنها المفاجئة أيها الذوّاقون للفن، ستدفعون ضعف هذا المبالغ عندما تعلمون أن..

كانت أصوات الزبائن ترتفع، والحماسة تسوّر المكان عندما أكمل، إنّ من في الصورة هو أنا..

استمرت الضجّة لحظات قليلة، قبلَ أن يخيّم على المكان صمت مطبق، ارتسمت الدّهشة على الوجوه، لحين ما كسر هذا الصّمت صوت أحدهم، وقد اقترب من عبّاس: قل إنك تمزح.. أيعقل أنّ من في الصورة هو نفسك أنت..!

عباس: أقسم لك أنه أنا..

الزّبون: يا إلهي.. غير معقول، لكن شاربي الشخص المجسّمين في اللوحة مختلفان تماماً عن شاربيك الصّغيرين..

ضحك عباس: أوه.. هذه قصة طويلة، لا يهم، المهم أنّ من في اللوحة هو أنا..

الزّبون: وكيف لا يهم؟! خذلتني يا رجل، افترض أنني اقتنيت هذه اللوحة، فكيف سأنظر إليها بعد اليوم، في كلّ لحظة سأنظر فيها إلى هذه اللوحة، سأتذكر أن هذين الشّاربين هما لرجل مثلك، صغير الشّاربين،لا يشبهان من في الصورة، لا من قريب ولا من بعيد.. لا.. لا.. لن أستطيع شراءها..

عمّ الصخب بين الجموع، وتعالت الأصوات: إنّها مزورة، مزيفة، هذان شاربان!! وما رسم في اللوحة شاربان؟! لا يُعقل ذلك..

انفضّت الجموع ورحلت رافضة شراء اللوحة، بينما نظر عبّاس إلى الرسام الذي كان يمعن النّظر في الشيك، وقبل أن يذهب عباس، صرخ له الرسّام: إذا أردت، فلا مانع عندي من شرائها منك، فأبقى أنا من رسمتها، وأقدّر الفنّ أكثر منك.. سأدفع مئتين وخمسين..

عبّاس: ألفاً..

الرّسام: بل مئتين وخمسين ليرة..

عبّاس: لكن..

الرّجل مقاطعاً: يبدو أنك لن توافق، وإذا ظننتَ أنك ستستطيع بيعها فإنك واهم، قصتك فُضحت، ثمّ إن مرتادي هذه المعارض هُم.. هم في كل مكان، لا سبيل أمامك سوى أن تحتفظ بهذه اللوحة المشؤومة، إن استطعت ذلك، أو بيعها لشخص يشفق عليك، ومن غيري أنا..؟ والتفت ذاهباً، لكنّ عباس ناداه قائلاً: موافق.. أفضل من أن أمزّقها، فلم أعد أطيق النظر إليها، يكفي أن أصابع رجل انتهازي مثلك هي من رسمتها، خذها..

مدّ الرسام السّتيني يده إلى جيبه وأخرج 250 ليرة وأعطاها لعبّاس المسكين، وما أن همّ عباس بالذهاب حتى سمع صوتاً يُناديه، اقترب منه أحدهم قائلاً: بصراحة، أنا لا يهمّني إن كنت أنت من في اللوحة أم لا، اللوحة أعجبتني وكفى، هل لي بها، وبالسعر الذي تريد..؟

حدّق عباس بالزبون مذهولاً، بينما أشار الرسام الهرم للزبون قائلاً: (لعندي حبيبي.. لعندي)..

□□

فنجان قهوة آخـــــــر..

□ محمد الحسن *

مثلما يفاجئ الربيع بوردةٍ بديعةٍ في زاويةٍ من حقلٍ كثير الأشواك ، انفرج أمامه الرصيف المكتظ بالناس عن غادةٍ ملائكية الجمال، شعرٌ كشلالٍ من زهور الحقول ، ووجهٌ منوّرٌ، وثغرٌ من كرز الصيف، وقوام ممشوقٌ، وعينان ساحرتان، ذكرتاه بما قيل عن العيون التي في طرفها حورٌ. و رغم أنه لم يكن يوم عيد ميلاده، شعر أنها هديةٌ يقدمها الرصيف له، وها هي قادمةٌ إليه، لتقول له: عيدٌ سعيدٌ، حسنٌ .. ليكن اليوم عيد ميلاده، ما المشكلة ؟ . وبماذا يوم ميلاده أجمل من هذه المصادفة الرائعة ؟ . لو رأى الفنان الإيطالي ليوناردو دافينشي هذه الفاتنة، لرسمها هي، ولحيّر الناس لمئات السنين بجمالها وروعة مشيتها !. ولكن لأنها لم تكن في عصره، ولم يرها ، تدبّر أموره بصاحبة الموناليزا! . يا لله، كم في عمق العالم من امتداداتٍ ساحرةٍ . شعر بضربةٍ قويةٍ على أمّ رأسه، أطارت دماغه، عرف أنها مطرقة الحبّ القاسية، واستغنى بمعرفته هذه عن النظر، في كافة الأحوال لم يكن قادراً على تحويل نظره لأيّ سببٍ . خاصةً وأنها باتت على مقربةٍ منه، وها هي ستمدّ يدها الرقيقة لمصافحته، تحفّزت حواسه بأقصى ما تستطيع، وصلت كلمة: أهلاً . إلى طرف لسانه، وربما نطق بها، أو ببعض حروفها، بينما يده شبه ممدودةٍ، ولكنّ تلك الحسناء الكعوب الفاتنة مرت من جواره غير منتبهةٍ، وتابعت طريقها بقوامها الممشوق في امتداد أنوار حلم يقظته.

* * *

خفّ وراءها، فاستوقفه البائع العجوز مؤنباً، نظر، وإذا به يحمل ربطة خبز، وعلى ما يبدو لم يدفع ثمنها، شعر بالخجل والارتباك، واعتذر مما حدث، وناوله مئة ليرةٍ، وانطلق بهمةٍ للحاق بفاتنته قبل أن تضيع، ناسياً ربطة الخبز، و بقية المبلغ . انطلق السرفيس الذي صعدت إليه قبل وصوله بلحظةٍ. استوقف تكسي، ودفع بنفسه فيها كالقنبلة.

ـ بسم الله الرحمن الرحيم، على مهلك يا رجل. والله أرعبتني.

قال السائق غاضباً ، وسأل:

---

* قاص من سورية.

- إلى أين ؟

- لا أدري.

- وأنا أيضاً لا أدري. ما رأيك أن نبقى مكاننا ؟

- يا للهول. نبقى مكاننا ؟!. اتبع ذلك السرفيس.

- ماذا ؟ هل تظنّ نفسك في فيلم أميركي ؟

- انطلق، كفى جدالاً.

- لا حبيبي ما حزرت، هذه سيارة توصيلات، وليست سيارة مطاردات. وكما يقول المثل..

- اسمع، كم تحصّل من عملك في اليوم ؟

- ألف ليرة

مدّ يده إلى جيبه، وسحب رزمةً من النقود، ناوله ألف ليرةً، و سقطت عدة أوراقٍ منها قبل أن يعيد ما تبقى في يده إلى جيبه، وقال:

- الآن أنت تعمل لحسابي، هيا انطلق.

- في هذه الحال أنا مستعدّ للمطاردة أكثر من جيمس بوند.

- ولكن حاذر من الحوادث. لا أريد أن أفقد الحياة في نفس اليوم الذي أحببتها فيه.

- اليوم فقط أحببت الحياة ؟

سأل السائق وهو ينهب الأرض نهباً

- نعم

- منذ كم ؟

- منذ حوالي عشر دقائق !

- آه نعم. فهمت يا سيد روميو !

قال مع ضحكةٍ خبيثةٍ.

* * *

كانت الشوارع مزدحمةً بالسيارات، كذلك الأرصفة و المحلات على جانبيها.. أناسٌ من مختلف الأشكال والأعمار، رجالٌ ونساءٌ وأطفالٌ، ولكلٍّ منهم ما يشغله، وتذكّر أغنية فيروز (نيالُنْ ما أفضى بالُنْ.. مش عارفين عيونك يا عليا شو حلوين). وفكر: صحيحٌ، هل يمكن أن يكون اسمها عليا ؟. طبعاً يمكن. ولم لا ؟ هو اسمٌ قديمٌ، تراثي، ولكنه جميلٌ. له إيقاعه الخاص. ثمّ ما الفرق حقاً ؟ مهما يكن اسمها، فهي التي تقع في نهايته، من الطرف الآخر لمناديها به، وفي هذا ما يكفي من الجمال لجعل أي اسمٍ آخر يشعر بالغيرة والحسد !. وتخيّلها تركض بمرحٍ في مرجٍ بعيدٍ مليء بالزهور البرية من مختلف الألوان، يمتدّ إلى اللانهاية، وهو يركض خلفها، ويناديها: عليا !. وطوّر خيالاته وأوهامه حتى أصبحت في امتداد عمرٍ كاملٍ. كان من عادته أن يستهلك نفسه في الحلم، ولا يترك منها لعالم الواقع غير

لحظات خاطفة يسترق من خلالها النظر، وبالكاد يتأكد من موقعه، حتى يحوله إلى منصة، ينطلق منها كالصاروخ في فضاء الأحلام.. ومحلّقاً في البعيد، في عمق ما يرسمه خياله الجامح من لوحات فنية مدهشة، لطالما نسي الأشياء القريبة التي هي متناول اليد، ومنها وبها تقوم الحياة الحقيقية، وتظهر صورتها في عالم الطبيعة، كما هو متفقٌ عليه من قبل الجميع، أما تلك اللحظات النائية الطافحة بتشكيلاتٍ رائعةٍ، إذا كان فيها أية حياة، فهي له وحده، ومن المستبعد أن يسلم له بها أحدٌ.

* * *

كيف أصبح في الحديقة العامة ؟ ومنذ كم ؟ ولكنْ، ما الفرق ؟. ما يهم أنها هناك.. تجلس على مقعدٍ خشبي ليس ببعيدٍ. صورةٌ أجمل من الجمال نفسه !. لحنٌ سماويٌّ بديعٌ تردد في هذا العالم كتعبير عما يكنّه له السماويون من محبة !. كان الجو غائماً، وثمة لذعة من البرودة، الحديقة شبه خالية، ليس سوى بضعة أشخاصٍ من نساءٍ ورجالٍ وشبانٍ، يمكن رؤية بعضهم من وراء المعابر الضيقة بين العشب الأخضر المقصوص بشكل مستطيلات تعبق برائحةٍ منعشةٍ، وانتبه إلى إمساكه بفنجان قهوةٍ فارغٍ. كيف وصل إلى يده ؟ وبائع القهوة يقف إلى جواره ممسكاً بوعائه الكبير يبتسم، ويستردّ منه الفنجان الفارغ، ويعبئه له من جديدٍ متعجباً من شدة ولعه بالقهوة، حيث أنه سادس فنجان يسكبه له.. ماذا ؟ شرب خمسة فناجين قهوةٍ ؟ متى و كيف ؟ هو حتى لا يحب القهوة.. وهذا اللعين لماذا لا يغادر ؟ هل يبدو له طبيعياً أن يشرب أحدهم كل ما معه من قهوة ؟!دفع له وصرفه.. بعد قليلٍ وجد نفسه يشرب قهوةً من جديد. شعر بغيظٍ شديدٍ، وكاد يقذف الفنجان الفارغ بوجه ذلك المحتال أكثر مما هو بائع !، وفي نفس اللحظة، انتبه إلى أن الحسناء المجهولة تنظر إليه.. فخاف أن تظنه من هواة المشاكل، وسلّ ابتسامةً من مكانٍ ما من خلال أمواج الغيظ المعتمل في نفسه، ورسمها على وجهه !. حولت نظرها عنه..، يبدو أن ابتسامته لم تعجبها، مع أنه تأنّق فيها بأقصى ما يستطيع. وفكّر: أين تسكن يا ترى ؟. و لماذا تأتي إلى الحديقة في هذا الوقت ؟. لماذا تبدو حزينةً ؟. هل هي فلسطينية ؟!.. ربما. واحتياطاً، وكرمى لعينيها، تمنى الانتصار للقضية الفلسطينية. ثمّ تذكّر أنها.. قضية عويصة إلى درجةٍ من المحال معها أن تخدمها الأمنيات بشيءٍ !، خاصةً في ظلّ الوضع الدولي السائر باتجاه تصفيتها !. تنهد بحرقةٍ، وربما لم تكن فلسطين السبب بقدر ما كانت تلك الفاتنة المجهولة التي كان يفكر بطريقةٍ للتعرف إليها. كيف يقترب منها دون أن تكوّن فكرةً مغلوطةً عنه ؟ فالأفكار المغلوطة لا تؤدي إلى علاقاتٍ جيدةٍ. ماذا يقول لها ؟ كلا ليس التساؤل بشأن: مرحبا. و: هذا أنا !. بل بشأن ما هو بعد ذلك !. كيف تعرّف قيس على ليلى ؟ كانا يرعيان الأغنام معاً في أعماق الصحراء منذ صغرهما، ويمرحان، ويضحكان بسعادةٍ، ويتناشدان الأشعار الغزلية، ويلعبان الغميضة، يختبئ أحدهما وراء خروفٍ أو شاةٍ ما، ويبحث الآخر عنه !. آه كم تسليا ريثما كبرا !.. فعلاً قصةٌ رومانسيةٌ رائعةٌ.. طيب: كيف من على ذلك المقعد الخشبي الأخضر في الحديقة يعيدها ويعود معها إلى زمان الطفولة، وإلى أعماق الصحراء العربية المترامية الأطراف ؟، ومن أين يجمع ما يكفي من الغنم ؟!. لو حدث ذلك بأعجوبةٍ ما، لابتعد بها إلى ما وراء ألوف الكثبان والواحات، ومحا آثار خطاهما عن الرمال، كي لا يعثر عليهما أحدٌ من متتبعي الأثر !. فطالما هي معه، يكون قد بلغ ذروة الاكتفاء من العالم. ويفضل عندها أن لا يزعجهما أحدٌ. ولكنْ.. كلا لن تنجح هذه الطريقة معه.. إنها صعبةٌ مع الأسف. طيب ماذا عن المتغزّل الكبير

جميل ؟ الشاعر العاشق الولهان ؟ كيف تعرف على بثينة ؟ كان كلّ منهما مع قافلةٍ من الجمال تقطع الطرق الصحراوية تحت شمس ساطعةٍ محرقةٍ، التقت القافلتان صدفةً، ونزلتا تستريحان في ظلّ وادٍ كبيرٍ، والتقيا، وحدث خلافٌ بينهما فتشاتما، وتلاسنا، ثم تحابّا.. هل يقوم ويصطدم معها، ويشتمها، كي تشتمه، على أمل أن... كلا لن يتطور الأمر عندها إلى حبٍّ خالدٍ، بل إلى شرطة، وسجن و(شرشحة !). ما هذا ألا توجد قصة حبٍّ مفيدة في التراث كله ؟. إذاً: ما العمل ؟ هل يرتجل شيئاً من عنده ؟ استرق إليها نظرةً خجولةً من جديد، وحملها بأفكار صعد بها إلى قمة روعتها، ومن قمتها وصلها بالخيال. طاف بها الأقاليم الخمس، والبحار السبع، وصعدا إلى النجوم المزدهرة، وتزلقا على قوس قزح في عالمٍ غير هذا العالم. ولكنه نسخةٌ عنه !. إن الخيال مهما حلق في أعماق فضاءاته الزرقاء يبقى ممتلئاً بالواقع، يتنقل عبر الأشياء المعروفة نفسها، كل ما يفعله أنه يرتبها بطريقةٍ مغايرةٍ يحصل من خلالها صاحبه على كل ما يريد، ولكن من يسلم له بهذا الترتيب ؟. ها هي ما تزال جالسةً هناك على المقعد الخشبي الأخضر، كمن لا علم له، ولا خبر !. انتبه إلى ذلك المحتال بائع القهوة يقترب منه !. زجره وحذّره، فابتعد بخفةٍ منادياً على قهوته !. يا له من خبيث. تمتم هازّاً رأسه، وعاد إلى التمعّن في مشكلته. وأخيراً خطرت له الفكرة اللازمة.. يا للروعة.. فعلاً هذه أنسب طريقةٍ: ينتظر ريثما يتحرش بها شاب ما، ليس من الضروري أن يتحرش بشدةٍ، كلمةٌ واحدةٌ تفي بالغرض، وعندها يخفّ إلى نجدتها، و.. ينشأ بينهما حديث يفضي إلى تعارفٍ. بدت له خطةً محكمةً، فنظراً لجمالها الصارخ، ليس ثمة من شابٍ فيه إحساسٌ ـ أو في عينه نظر ـ يمكن أن يمرّ من جوارها مرور الكرام !. تلفّتَ بحماسٍ في كافة الجهات، هيا أين أولئك المتسكعون ؟ عادة هم مثل الكشك، الآن ـ عند الحاجة ـ لم تعد تستطيع العثور على واحدٍ منهم. من غير المعقول أن يكونوا في أعمالهم. أين وجدوا كلهم أعمالاً فجأةً ؟ ثمة ما يكفي من كتَل البطالة لتتعثر بدزينة منهم في كل مكانٍ، فأين هم ؟. وكاد يطير من الفرح حين وقع نظره على شابٍ يقترب داساً يديه في جيوبه، ويبدو من لباسه أنه فقيرٌ، وعاديٌّ، وغير مُقرَّبٍ من أحدٍ !. باختصارٍ: من أولئك الذين لا يحق لهم فتح فمهم بكلمةٍ واحدةٍ. ممتازٌ. عزّ الطلب !. هو مع أمثال هؤلاء لا يتساهل أبداً !. لا هو، ولا غيره !. انقضّ عليه كالنسر قبل أن يسلك الممر المجاور، وأنّبه على مضايقته لآنسة مهذبة تستمتع بجمال الطبيعة. زوره الشاب حانقاً، وسأله:

ـ أية آنسةٍ ؟

ـ تلك المهذبة الجالسة على المقعد هناك.

ـ هل أنت مجنون ؟ لا أحدٌ يجلس هناك .

ـ كيف هذا لا أحدٌ ؟

ـ هكذا.. لا أحدٌ.. لا آنسةٌ، ولا عجوزٌ.

ـ لا تكذب.

قال بثقةٍ، والتفت، وبالفعل كان المقعد فارغاً. ماذا ؟. غير معقولٍ. كيف ؟ متى ذهبت ؟ خفّ وفتّش في كلّ مكانٍ، وخرج إلى الشارع المجاور، بحث كالمجنون إلى أن كلّ، وملّ، وبكلّ ما توقّد في قلبه من حسرةٍ، عاد إلى مقعده في الحديقة، وجلس منهوك القوى، وتلفّت يمنةً، ويسرةً، ونادى بائع القهوة.

□□



حتامَ..

□ بسام الطعان*

كصخرة كبيرة سقطت وتدحرجت على الأرض بلا مبالاة، سقط عليك السؤال المخيف يا عبد الله.

لم تعد تجرؤ على الاقتراب من القطعان البشرية التي غالباً ما تقيدك في عمقك، ثم تجعلك هائماً بواد ليس فيه زرع أو ضرع يا عبد الله.

هل وجودك على الأرض يشكل إدانة لهذه القطعان أم لذاتك؟

ما سمعته كان غريباً فاجأك، لقد صرت قصة تتلى في الصباح والمساء، فوق الأرصفة وأمام الأبواب، وكأن لا حكاية في العالم إلا حكايتك.

من داخل منتجع الذات التي تمتلئ بالتوهان، قلت لنفسك في ليلة شبه ميتة: "سأرحل إلى مكان لم يوطأ من قبل، ولم يحلّق فيه طير. فهذه الأرض ليست جديرة بي أو لست جديراً لها".

تذكرت أمك النائمة في حجرتها، فدخلت في حروب ضارية مع نفسك، آه يا عبد الله تقلبت في فراشك تقلب المحتضر على سرير الموت، أنفاسك تصاعدت متقطعة، وخفقات قلبك الواهن تصارعت، شعرت بصداع قوي داخل رأسك، حاولت أن تغمض عينيك وتستسلم لسلطان النوم، لكن مخلوقاً غريباً على شكل سؤال جثم فوق صدرك، وبدأ يمتص بلذة وعلى مهل أوردة دمك، كنت بأمس الحاجة إلى النوم، ولكن كيف يأتيك النوم، وقد تجرعت سؤالاً علقمياً في كأس صدئة، لو وجّه إلى جبل لتصدع وانهار؟!

ابن من أنت يا عبد الله؟

سؤال أعاد الروح إلى ذاكرتك بعد أن كانت مدفونة بين أنقاض أيامك، وجعلك تنفض عنها غبار النسيان، حاولت الدخول في السنين المنسية، بحثت في أراجيح الطفولة، لعلك تتذكر شيئاً منها، لكنها سرعان ما انهارت وألقت بك في بركة مليئة بتماسيح شرسة، حاولت قطف زهور الذكريات لتطرد بعبيرها الرائحة العفنة التي تبعثها أشباح ذاكرتك المفجوعة، لكن السؤال ظل يكسو رأسك.

ابن من أنت يا عبد الله؟

---

* قاص من سورية.

سؤال مخيف زمجر كآلة ميكانيكية صنعت في العصور القديمة في أذنيك، سؤال لم تعد تريد سماعه، تكرهه كما تكره العالم الذي أنت فيه، إنه حبل من مسد يلف جسدك النحيل، وينحت كهفاً بلون الدم في سراديب قلبك، دخل ألم مفاجئ في تجاويف رأسك، فضغطت عليه براحتي كفيك، ولكن ما دخل رأسك، هو الآخر يئن لحاله ويبحث عن متنفس يرمي من خلاله كوامن بركاته.

من خوابي الظلام رحت تتجول في ردهات الذاكرة من جديد، أرسلت نظراتك إلى الماضي القريب والبعيد، بحثت عن رسم لرجل حملك، مسّد شعرك، قبّلك، داعبك، قدّم لك قطعة حلوى، لكنك لم ترَ غير رسم لشيطان يقف في الزاوية المقابلة ويقهقه ساخراً.

اجتاحتك رعشة هزتك هزاً، أيقظت أوصالك، وعلقتك من قدميك ويديك بسنا نير الصحو، نهضت من سرير الاحتضار، مسحت حبات العرق المتناثرة على جبينك المشتعل، لملمت شظاياك وما رافقها من أهوال، زرعت في غابات الكلام أشجاراً لا تثمر إلا المرارة، دخلت إلى حجرة أمك الباردة، المدماة بويلات الأنين، وقفت بالقرب من فراشها وأنت مختنق بالنشيج.. أمي.. أمي.. هل أنا.. ابن منـ... هاجمك وابل من الوساوس فتراجعت بصمت، لم تدر لماذا يا عبد الله، بقيت مكانك هامداً جامداً كالتمثال، اقتربت منها مرة أخرى وفي عينيك تمور ملايين الأسئلة، رأيت الاصفرار بادياً على وجهها المليء بالتجاعيد، جلست بقربها، مسّدت شعرها الأبيض بحنان، أمسكت يدها، قبّلتها ولونتها بالدموع، نظرت إليها بعينين جاحظتين رأتا كل أنواع الهموم، ثم أطبقت جفنيك وذهبت في رحلة بدايتها لهيب ونهايتها تعذيب: "كم جرحاً سأنزف يا أمي.. يا أعز الناس.. كم منفى سألقى قبل أن ينفجر هذا القلب؟".

فتحت عينيها ببطء، نظرت إليك بأسى، وأحست بما يجول في خاطرك، مسحت دموعك وأنت تحاول التراجع، لكنها نادتك بحنان لا يوصف، وأجهشت ببكاء مصحوب بتوجعات آلامها، اقتربت منها وأنت تحس بأن ثمة عالماً مجهولاً بانتظارك، جلست إلى جانبها، فشدتك إلى صدرها وضمتك بحرارة لم تعهدها من قبل، ارتميت في حضنها رمية اليتيم وانفجر السؤال:

- ابن من أنا يا أمي؟

دون مقدمات ردّت:

- لا أعرف ابن من أنت يا ولدي، وأنا لست أمك.

ثم أضافت وهي تمسح دموعها بيديها المتعبتين من كد الليالي وتعب السنين:

من زمان يا ولدي، وفي ليلة ماطرة وباردة، كنا زوجي وأنا حول المدفأة نحلم بأشياء كثيرة، وفجأة سمعنا دقات قوية، وما إن فتح زوجي الباب حتى وقف في مكانه مذهولاً لدقائق ولم يعد يعرف ماذا يفعل، وحين سمعت صراخ طفل رضيع تهتُ بين الخوف والاحتمالات، ثم هرعت نحو الباب، ولكن يا للعجب ويا للهول، رأيت رضيعاً ملفوفاً بقماط مبلل ولا يكف عن البكاء، فما كان مني إلا أن حملته

بسرعة وجئت به نحو المدفأة، أما زوجي الذي رحل عني وعنك بعد ثلاث سنوات، فبقي خارجاً تحت المطر، وهو يطوف حول البيت لعله يرى أحداً، وهذا الرضيع هو أنت يا ولدي، ومنذ تلك اللحظة أسميتك عبد الله، ولا أخفي عليك أننا كما فرحين جداً بك، صحيح أن الله لم يرزقنا بأطفال، إلا أن الله الكريم أسعدنا بك وأزال عنا الكثير من الهموم، فلا تزعل يا ولدي ولا تلتفت لكلام الناس.

تنزلت الكلمات ويلاً من نار جرفت مسامعك، كدت تهرب لمغاور وصحارى الجنون، غير أنك تمالكت زمام نفسك وقبعت في صومعة السكون، وقبل أن تنهض من حضنها وترجع أدراجك إلى الوراء، ارتجفت أمك، تأوّهت وزفّت نظراتها للأفق البعيد يا عبد الله.

□□

القصة ..

مقطع فيديو ..

❑ فائزة داود *

تحررت فاطمة من سطوة المرآة بعد أن كسرت نصفها إثر رحيل سعيد وحين وجدت نفسها أمام ما تبقى منها قدرت أن يكون هناك سبب لوجودها في مكان لم تعد تشعر بجاذبيته حتى غدا بالنسبة لها منسياً، وكانت ستلعن الذاكرة التي بدأت تخونها وتبحث عن سبب وقوفها أمام نصف المرآة الباقي لو لم تجد فيه امرأة أبيض أكثر من نصف شعرها وغزت التجاعيد الخفيفة القسم الوحشي من عينيها.

أهذه أنا؟ تساءلت فاطمة بنبرة من تفاجأت بما آل إليه حالها لدرجة شبهت نفسها إلى امرأة المرآة، بعد ذلك ارتمت على كرسي الخيزران القديم وراحت تتفحص وجهها وعنقها بهدوء. وبصوت مسموع تساءلت إن كان الزمن والترمل المبكر وراء تلك التغيرات! أم تراه الإغراق في الأمومة؟ ولكن، هل وصل ابنها الوحيد إلى العاصمة؟

نظرت فاطمة إلى الساعة المعلقة على جدار غرفة الجلوس وكانت حينئذ تشير إلى التاسعة صباحاً وهذا يعني أن لديه ساعة متبقية كي يصل إلى جامعته. وريثما يصل وحيدها ويأتيها صوته يطمئنها بوصوله سالماً، عادت تتفحص وجهها وتحصي التغيرات الجديدة مثنية في الوقت ذاته على حبيب ينهل من فيض أمومتها ولا يهتم لابيضاض شعرها وترهل عنقها وتجاعيد الجزء الوحشي المحيط بعينيها، بعد ذلك ابتسمت وراحت تستعيد صباها فرأت في نصف المرآة فتاة متوسطة القامة مشدودة الخدين ينثال شعرها الكستنائي حتى خصرها النحيل ورأت سعيد، عشيقها الأول ثم زوجها إلى جانبها ببزته العسكرية المموهة يحملها ليلة زفافهما محتفياً بحصوله على فتاة حياته ليعود إليها بعد أربعة أشهر محمولاً في تابوت وملفوفاً بعلم الوطن الملون. وبعد أيام قليلة من رحيله شعرت فاطمة بسعيد يعود إليها في حالة دعمصية تشكلت في رحمها ثم تمايزت وخرج منها قلباً يرجوها ألا تنساه فتعاهده على الوفاء مدى الحياة، وبعد أربعة أشهر أخرى يصبح سعيد جنيناً كاملاً يخرج بعد تسعة أشهر إلى الحياة رضيعاً فتقرر فاطمة أن تفي بوعدها وتسميه كنان كما اتفقا يوماً أن يسميا مولودهما الأول، لكن والدة سعيد حلمت بأن الطفل هو ذاته سعيد لكنه عاد خمسة وعشرين عاماً إلى الوراء، وكان حمو فاطمة رجلاً متديناً أراد للطفل اليتيم عمراً طويلاً خالياً من الأمراض المميتة والحوادث القاتلة فمنحه اسم

---

* قاصة من سورية.

يحيى، وأثلجت الأمنية صدر فاطمة وفي الوقت ذاته أسعدت قلب أم زوجها الراحل فتخلت الأولى عن عهدها وتنازلت الثانية عن حلمها. ومع يحيى عاشت فاطمة قصة حب طويلة تخللتها خصومات أم وابنها ومشاكسات حبيبين، وحين كان يفارقها لأوقاتٍ متقطعة لم يكن هناك ما يجعلها تقلق لأن الاسم كان بمنزلة تعويذة حمت فاطمة من الخوف عليه، إذ كانت واثقة من أن لا شيء في العالم يمكن أن يجعلها تفقده كما فقدت سعيد أثناء أداء واجبه الوطني.

شردت فاطمة في نصف المرآة الباقي تستعيد طفولة يحيى، رأته على زجاجها المصقول طفلاً يناغي بفرح ثم يحبو برغبة ونظرت إليه بأمل كبير وهو يجدف بذراعيه وكأنه يريد أن يطير إلى فضاء لما يرف فيه جناح، وابتسمت حين رأته يقف على قدميه ليبدأ خطواته الأولى سيراً يوصله إليها، فتحت فاطمة ذراعيها لتحتضنه فتعثر بطرف البساط ثم وقف ليعيد محاولة الوصول إليها. وهاهو يمشي بخوف ونظراته مصوبة إلى حبيبته الفتية دون أن يعير العوائق البسيطة التي تعترض قدميه الصغيرتين أي اهتمام. فتحت فاطمة ذراعيها لتستقبل وحيدها ثم أعادتهما إلى مكانهما، وذلك حين تذكرت أن طفلها أصبح رجلاً كاملاً ورث عن معشوقها الأول جسداً قوياً وقامة طويلة، كبر يحيى كشجرة زيتون زرعها سعيد قبل رحيله أمام المنزل الصغير. رأته فاطمة على صفحة نصف المرآة المصقول بمريوله البني يخرج من البيت باتجاه مدرسة القرية ولم تقلق عليه في ذلك اليوم كما يحدث لمعظم الأمهات لأن الاسم تعويذة لا تخيب أبداً، كما أكد والد سعيد. بعد ذلك رأته فاطمة يرتدي بذلة الخاكي المدرسية ويخرج من البيت باتجاه مدرسة المدينة الثانوية، ولم يعترها القلق لأن الاسم تعويذة كما أكد والد سعيد تجعل كل من يفكر بإيذائه يرتعد عند البدء بتنفيذ الفكرة، ولذلك كان يحيى يعود دائماً سالماً لم يجرح أو يخدش، غانماً درجات نجاح عالية وعبارات إطراء من المدير والمدرسين على تفوقه الدائم. فتقول له فاطمة وهي تتفحص حصاده الوفير: كم كان والدك سعيد سيفرح لو ظل على قيد الحياة ورأى ما أراه الآن وتضيف: لولا تلك الرصاصة الغادرة لكان لسعيد من اسمه نصيب. سخرت فاطمة من جارة لها سألتها إن كانت تشعر بالقلق على وحيدها الذي يدرس طبيباً في جامعة العاصمة. فأجابتها فاطمة بسؤال عما إذا كانت تجهل أن اسم يحيى تعويذة تحمي صاحبها من الأخطار المحدقة والموت المبكر، ثم ذكرتها أن عمر يحيى لم يتجاوز بعد تسعة عشر ربيعاً، وأضافت بثقة امرأة تناغمت قناعاتها مع مقولات مسلم بها: لن يصاب ولو بجرح بسيط ولن يرمق ولو بنظرة حسد واحدة وسيعيش أكثر من جده الثمانيني. عادت فاطمة تنظر إلى الساعة الجدارية وتنبهت إلى أنها اقتربت من العاشرة صباحاً، عند ذلك قدرت أن يهتف لها يحيى بعد ما يقارب عشر دقائق من جواله ليعلمها بخبر وصوله إلى حرم الجامعة، وعلى الرغم من أنها لم تكن تحتاج لخبره هذا لكنها تلح عليه بقولها: فقط ليطمئن قلبي. استعذبت فاطمة الجلوس أمام نصف المرآة التي خيل إليها أنه سجل على زجاجه المصقول شذرات جميلة من حياتها ورأت فيه يحيى يهيئ نفسه من أجل أن يذهب إلى الجامعة، رأته يرتدي ثياباً جديدة ويسرح شعره ويشذب لحيته وحين رأت وحيدها بتمام أناقته وكامل رجولته شعرت بالرضا، وعلمت حينئذ أنها قامت بمهمتها على أكمل وجه وحين شمت رائحة العطر التي كان يرشها على خديه الممتلئين فاستنشقت رائحة عطرين، رائحة تعرفها ورائحة تعرفت عليها، عندها احتضنته وتمنت لو أنها تتلاشى به وتذوب، بعد ذلك أفلتته مستجيبة بذلك لحركة قام بها وقال لها معتذراً بأنه سيتركها الآن كي لا تفوته حافلة

القرية الصباحية، نظرت إليه فاطمة ورأته وهو يبتعد ويختفي وراء أغصان الزيتون المصطفة على الطريق، ورأت نفسها تركض وراءه وتناديه حتى إذا التقطت أذناه صوتها عاد إليها فطلبت منه أن لا ينشغل بطالبات الجامعة، وهز رأسه مؤكداً لها أنه يذهب إلى الجامعة بهدف الدراسة ولا شيء آخر، كان عقرب الدقائق قد لامس العاشرة تماماً فانتابها شعور أم تتلهف لسماع صوت وحيدها، ولكي تسمع صوت النغمة الخاصة به أحضرت هاتفها النقال من غرفة الجلوس ووضعته أمامها مفضلة النظر إلى شاشته المظلمة على مراقبة ما يحدث على زجاج المرآة المصقول، وبعد مرور أكثر من خمس دقائق من الصمت انتابها خوف من أن يكون هناك فتاة في حياته، وما زاد في خوفها ثرثرات لطالما سمعتها تتحدث عن طالبات الجامعة وسلوكهن الذي لا ينسجم مع تربيتها الصارمة والمثالية، وقدرت أن يكن الآن يسخرن منه لأنه يبدي اهتماماً شديداً بها وربما اتهمته إحداهن بالتبعية وضعف الشخصية و...كلا، صاحت فاطمة مستبعدة تأثير أي فتاة على ابنها وقدرت أنه يستطيع بذكائه الفكاك منهن للحظات كي يتحدث إليها، وأضافت مشككة: إلا إذا كان قد وقع بين يدي فتاة لعوب تنسيه أمه وأباه وجديه وضيعته الصغيرة، بعد ذلك تذكرت ثرثرات جاراتها حول الرجال من أنهم يخونون عند أول فرصة متاحة، وخيل إليها أنها تسمع قهقهاتهن الساخرة يقلن من خلالها أنه سينساها حين يشم رائحة أول فتاة تضحك له أو ترفع له يدها، وهذا ما جعلها تغضب فتضغط على زر الاتصال ويأتيها صوت بليد لطالما كرهته يقول معتذراً: لا يمكنك الاتصال الآن قد يكون الجهاز مغلقاً أو خارج نطاق التغطية. عاودت الاتصال مرة أخرى فالتقطت أذناها الصوت البليد ذاته وبدأت تشعر أن ثمة جداراً عالياً يحجبها عن طفلها الجميل ويمنعها حتى من التلصص عليه. لماذا يغلق هاتفه النقال في وقت أحوج ما تكون فيها إلى رنته الحبيبة؟ عادت فاطمة تطمئن نفسها حين استعادت تأثير الاسم التعويذة على وحيدها وتذكرت كيف أنه حماه زمناً يقارب العقدين من كل أنواع البلاء والشرور. ترى هل الاسم التعويذة أضعف من أن يحمي وحيدها من فتاة لعوب؟ كانت فاطمة ستطرح الكثير من الأسئلة حول فتاة مفترضة أخذت فلذة كبدها منها وجعلته يغلق هاتفه النقال وينساها لو لم يرسل الهاتف الرنة المخصصة للرسالة. فتحتها على عجل واكتشفت أنها مقطع فيديو، وبالتالي لم يكن ثمة حاجة إلى قراءة رسالة اعتذار من حبيب ضن عليها بكلمة مطمئنة بل عليها أن تستمع إلى قهقهات النصر وعبارات التكبير والتهليل التي تتزامن مع تأوهات الألم وحشرجات الأنين. وفي الوقت ذاته كان عليها النظر بتركيز شديد في الصور المرعبة التي تتوالى بسرعة شديدة على الشاشة الصغيرة حتى خيل إليها أن الدم الذي يفور من الأعضاء المقطعة سيضغط على شاشة الجوال فتنفجر ويتناثر على الجدران والسرير ولن يستثني الخزانة والستائر، أبعدت نظراتها عن الشاشة وعادت إلى الزجاج المصقول لتتأكد من صحة ما رأت على الشاشة الشيطانية على اعتبار أن نصف المرآة في ذلك اليوم جعلها ترى كل ما يسعدها والنصف المفقود ذكرها برصاصة الغدر التي أودت بحياة سعيد.

لا أحد يعلم السبب الذي جعل فاطمة تكسر النصف الباقي من المرآة ولو كانوا معها في الغرفة لقالوا إنه خداع النظر. إذ إن الصورة كما يقال تحتاج إلى بضع ثوان لتتحرر من الحدقتين. لكن شناعة ما رأته فاطمة على شاشة الجوال جعل الصور تنطبع في بؤبؤي العينين وتترسخ في الذاكرة، وهذا ما جعلها ترى الزجاج المصقول ما رأته على شاشة الجوال وهو عبارة عن أعضاء يحيى المقطعة ودماءه

النازفة. ورأت فاطمة أن كسر الزجاج المتبقي سيجعل وحيدها بين يديها فتعيد رأسه إلى كتفيه وتضع قلبه في الجهة اليسرى من جسده وكبده في الجهة اليمنى ثم تخيط يديه في مكانهما وهكذا حتى إذا انتهت من وصل بعض الأعضاء وإعادة الباقي منها إلى مكانه وقف على قدميه وذهب إلى الجامعة يكمل دراسة الطب البشري، باختصار كانت فاطمة متأكدة أن يحيى المقطع ليس ميتاً لأن الاسم تعويذة تحميه من جميع الأخطار ومن كل أنواع الحسد وكذلك ستبعد عنه شيطنة فتيات الجامعة اللعوبات.

□□

تجربتي في الخيال العلمـــــــي.. والمصطلح

□ د. طالب عمران *

منذ أن بدأ الإنسان حياته على الأرض وهو يحاول بعقله أن يحل ألغاز الكون من حوله، كان الخيال مرآة للعقل، يحلق به بأجنحة غير منظورة عبر الأفلاك والتضاريس والأحلام النائية.. نظرته إلى الكون تطورت، ونظرته إلى الحياة تنوعت وتفرعت، وألغازه ازدادت تعقيداً.. تعرفت على اللغة، بمفرداتها الضيقة، ثم تنوعت هذه المفردات لتصبح مخزوناً معرفياً، ازداد مع الزمن لتبدأ الحضارات البشرية المتعاقبة.

من أبجدية أوغاريت اللغات الحية، ومن المسمارية إلى الآرامية إلى العربية.. والسلافية والفارسية والهندية والصينية ثم اللاتينية، بشر انتشروا وتكاثروا استوطنوا المناطق الزراعية قرب المياه وبدؤوا يبنون مدنهم ومعاملهم..

اعتقدوا أن الأرض مسطحة محمولة على قرني ثور، ثم اكتشفوا كرويتها مع البابليين ومن تلاهم.. اعتقدوا أن الأرض مركز الكون، مركز البحوث الشمسية، تدور حولها الشمس والقمر والكواكب، وفي القرن الرابع عشر أكّد ابن الشاطر الدمشقي أن الشمس هي المركز والكواكب تدور حولها وابتكر نظريته مسارات الكواكب قبل كوبر نيكوس البولوني بزمن ليس قصيراً.. وهي تسجل فعلياً لابن الشاطر، وليس لكوبر نيكوس كما هو مألوف..

الحضارات تتراكم مع التراكم الكمي والمعرفي، واللغة هي المفتاح، وظلت لغتنا العربية محافظة على تماسكها بعد الإسلام بفضل القرآن الكريم الذي هذّبها وحافظ عليها من الضياع والاختلاط والتشتت..

تعامل العالم معها بانفتاح، وتعاملت مع العلم باستيعاب كامل، جالت في الأساطير فقدمت أدباً ملحمياً فذاً، وطارت مع الخيال المجنح في الحكايات الشعبية فتعاملت معها بألفاظ شعرية عفوية قالت الكثير من العبر.

* أكاديمي، أستاذ جامعي، قاص وروائي من سورية.

في العصر الجاهلي ـ وهو عصر الشعر البديع الرفيع، كانت لغة الشعر جوالة بين الأماكن والدوارس، وبقايا الحل والترحال، وكانت جوالة بين القلوب العاشقة المولهة وذكرياتها وأحلامها وخيالاتها الغنية بأشكال الوصف البديع، بكلمات كان الشعراء يتبارون بابتكارها..

وفي العصر العربي الإسلامي، نشأت حضارة جديدة، متربعة فوق حضارات المنطقة القديمة، لتقدم إبداعاً معرفياً جديداً..

في عصر الترجمة والنقل مع عصر الرشيد ثم عصر المأمون وبيت الحكمة الذي كان أول جامعة عالمية، بدأت دراسة اللغات المختلفة للحضارات السابقة.. أعطى عمر بن عبد العزيز أولاً الأمر بترجمة كناش في الطب للاستفادة منه في علاج الأمراض، ومع عصر المنصور ترجم كتاب (**السند هند**) الفلكي، ثم دخل العلماء الذين حملوا تراث الحضارات السابقة من هندية وفارسية وإغريقية لترجمتها إلى العربية بعد أن توسعت الديار شرقاً وغرباً..

في عصر الترجمة كان للمصطلح أهميته فالكنّاش ـ هو دفتر صغير يحوي معلومات طبية ـ و(**الزيج**) هو خريطة فلكية لحركة النجوم والكواكب خلال حقبة معينة.. وأبراج السماء تجمعات نجمية في دائرة البروج تحمل أسماء لها علاقة بأشكال هذه التجمعات..

و(**المقلاة**) تجمع نجمي على شكل مقلاة، والدب الأصغر، والدب الأكبر وذات الكرسي وغير ذلك هي مصطلحات لأسماء وتجمعات نجوم..

وعلم الهيئة هو الذي اصبح فيما بعد علم الفلك، وعلم النجوم بعد أن انفصل عن علم الفلك أصبح علم التنجيم، إن دعينا هذا التنجيم علماً..

دخلت عبارات وجمل إلى اللغة العربية، لضرورة الترجمة والنقل، كانت قريبة من المعنى وحافظت عليه..

وامتد عصر الحضارة العربية من عصر الترجمة والنقل إلى عصر الإبداع والابتكار في سابقة كونية عجيبة.. فالأرض الكروية قاسوا محيطها عن طريق حساب المثلثات والزوايا، قاسها أبناء موسى بن شاكر، ثم قاسها بعدهم بـ(150) عاماً أبو الريحان البيروني الذي وجد قياساتهم دقيقة فأثنى عليهم بجرأة وإقناع...

ووضع الخوارزمي محمد بن موسى علم الجبر، وسمّى المكان الخالي بالصفر وهو مصطلح جديد نقل إلى اللغات الأخرى فأصبح (**شيفراوزيفرا ثم زيرو**) كما أصبح مصطلح (الجبر) عنواناً لعلم رياضي متقدم تفرعت عنه علوم أخرى عالية..

المعرفة تتطور والإبداع العلمي يتراكم، والمصطلحات بالتالي تزداد وتتوسع.. إن التوسع في هذه الأفكار يحتاج ـ ربما ـ لكتب، فعلم المصطلح هو دائرة معرفية واسعة تطل على التراث الإنساني، كما تطل على مستقبل حافل بالغموض والألغاز...

***

إن الخيـال هـو بـوابة الإبـداع، والخـيـال العلمي بوابة الإبداع العلمي، فما من ابتكار أو اختراع أو سبق علمي إلا وكان خيالاً من قبل..

والخيال الأدبي يطل على عوالم ربما كانت غير حقيقية في بعض زوايا، فهذا الخيال أعطى البشرية الملاحم والأساطير التي فسر بها الإنسان نشوء الكون وظواهره الغامضة، بينما أتى الخيال العلمي ليقدم نظريات منطقية لا تناقض فيها عن نشوء الكون.. ويفسر أيضاً ضمن حدود المنطق بعض الظواهر الغامضة..

إن الفرق بين مصطلحي الخيال الأدبي، والخيال العلمي، هو الفرق بين العلم والأدب.. بين القصيدة التي تدغدغ المشاعر وبين الواقع الذي يشدك إلى رحاب المنطق العلمي حيث لا يعترف العلم بالشعر كأفكار قابلة للتطبيق..

الأدب يعطيك الحلم والخيال المجنح، والعلم يعطيك المكننة والآلة والدواء الشافي للمرض، وكلاهما لا يمكن الاستغناء عنه..

ربما كان لوقيانوس السوري السميسطائي **(لوسيان دي سوميسات)** هو الأب الحقيقي للخيال العلمي، كتب حواراته وقصصه الخيالية المقرونة بعلم تخيّل آفاقه في شخوص وأحداث، ليكون أول رائد لهذا النوع من الأدب..

ويمكننا أن نعرف مصطلح الخيال العلمي، برسالة الغفران للمعري، وبآراء أهل المدينة الفاضلة للفارابي، ثم في **(حي بن يقظان)** لابن طفيل.. ونرى ملامح هذا المصطلح ـ إن اتفقنا عليه ـ في بعض قصص ألف ليلة وليلة كالحصان الطائر والبساط السحري والمرآة السحرية ومصباح علاء الدين وغير ذلك.. رغم عدم التجانس بين هذه المصطلح وبين تفاصيل أحداث بعض هذه القصص..

ظهر المصطلح إلى الوجود مع روايات الفرنسي **(جول فيرن)** في مغامرات علمية مدهشة عن غواصة أعماق لم تكن قد ظهرت وعن طائرات عملاقة وعن أرض نسيها الزمن وعن رحلات إلى الفضاء والقمر.. إضافة للإنكليزي المتفوق **(هـ.ج.ويلز)** الذي أعطى عمقاً لهذه المغامرات العلمية، بإضافة بعد فلسفي إنساني كما في (آلة الزمن) و**(حرب العوالم)** و**(الرجال الأوائل على القمر)** وغيرها كثير...

ونما هذا الأدب الخاص وكثر رواده، وانقسموا في اتجاهين..

ـ اتجاه جاد يحكي عن هموم الإنسان المستقبلية مع زيادة التلوث وتصنيع أسلحة الدمار، والحصار على الإنسان من قبل أنظمة متسلطة لا تلقي بالاً للمشاعر والأحاسيس الإنسانية..

ـ واتجاه **(فانتازي)** وهو مصطلح يعبّر عن اتجاه المغامرة والمبالغات وشطحات الخرافة بقصد التسلية والإمتاع...

الاتجاه الجاد في أدل الخيال العلمي هو الذي يؤرخ للمستقبل بأسلوب المكاشفة المريرة، ربما بطريقة تبالغ أحياناً في التحذير من المتاعب والمشاكل وربما الكوارث التي قد يواجهها إنسان المستقبل.. وهو أسلوب مشروع

لدى كتابها، نظراً لصعوبة المتاعب التي قد نواجهها في أحداث كارثية متوقعة، بسبب استهتار صناع القرار بالنفس الإنسانية، وقد أباحوا سحقها والعبث بجلالها...

في وطننا العربي، بدأت بواكير هذا النوع من الأدب مع توفيق الحكيم في مسرحيته الذهنية **(رحلة إلى الغد)** التي عدّها النقاد خيالاً علمياً، لأنها تحكي عن محكومين بالإعدام ينفيان إلى القمر فيقضيان فترة، وحين يعودان إلى الأرض يجدان أنه مرّ عليها (300) عام... بالطبع الفرضيات والأحكام ليست علمية هنا فلا زمن القمر يسبق زمننا ولا زمن الأرض يسبق زمن القمر...

وأصدر مصطفى محمود روايتيه **(الخروج من التابوت)** **(رجل تحت الصفر)** وعدّهما النقاد من الخيال العلمي وخاصة **(رجل تحت الصفر)** فهي أقرب إلى أدب الخيال العلمي التي يحكي فيها مصطفى محمود عن تحويل المادة إلى طاقة مطلقة، حيث يتحول بكل القصة إلى كائن غير مرئي بعد تحول مادته إلى طاقة، تنطلق محلقة في الكون تسبر النجوم والفضاء البعيد.. بينما رجل تحت الصفر لا تندرج تحت مصطلح الخيال العلمي..

وأصدر صبري موسى **(رجل من حقل السبانخ)** في أوائل الثمانينات عدّت نموذجاً لأدب الخيال العلمي، أما نهاد شريف الذي بدأ بإصدار أعماله منذ أواخر الستينات وقد شجعه الراحل يوسف السباعي في خط هذا الاتجاه الجديد، ودعمه في منشوراته، التي تلاحقت في **(قاهر الزمن)** **(رقم 4 يأمركم)** **(أنا وكائنات الفضاء)** **(الشيء)** **(بالإجماع)**، **(الماسات الزيتونية)** **(سكان العالم الثاني)** **(ابن النجوم)** إلخ..

فقد حقق نهاد شريف المفهوم الحقيقي لمصطلح الخيال العلمي، مسلحاً بمعارف علمية موسوعية أفادته في التحليق بين عوالم العلم المختلفة..

وظهر كتاب آخرون انتشروا في أصقاع الوطن العربي يؤسسون لأدب عربي جديد له نكهته وخصوصيته..

* * *

وماذا عن المصطلح في أدب الخيال العلمي؟

سأنطلق من الأدب الذي أكتبه منطلقاً بين عوالم وأسفار هذا الأدب الهام والجاد، والمهمل إلى حد ما في أدبنا العربي..

مصطلح الخيال العلمي، يعني الخيال المقرون بالعلم، ويرتبط بالأدب الذي يعالج في فروعه هذا المصطلح، كالقصة والرواية والمسرحية..

فقصة الخيال العلمي: هي قصة تدور في فلك الأدب العلمي المتخيل.. قصة تلتقط حدثاً ما في زمان ومكان محددين لتقدمه في أحداث قصيرة وشخصيات معدودة.. ورواية الخيال العلمي: تأخذ مصطلح الرواية الواسع بشخوصه وتوطره بإطار العلم في أحداث مستقبلية، تحكي عن هواجس عوالم المستقبل وإرهاصاته.. هي رواية تحكي عن عوالم

متخيلة بتقدمها العلمي أو بأزمنتها المقبلة الغامضة، تستشرف الأحداث وتطل على عوالمها الافتراضية..

ومسرحية الخيال العلمي: مسرحية تحكي بفصولها ومشاهدها عن المستقبل ومتاعب إنسان المستقبل، في ديكورات وأحداث تستقي شخوصها من عوالم المستقبل أيضاً..

أدب الخيال العلمي يشمل هذه التفرعات، وهو يشمل السياسة المستقبلية، البيئة، التطور العلمي، كشوفات الفضاء، لقاءات مع عوالم من كواكب أخرى، السفر إلى المستقبل، ـ حلّ ألغاز الماضي.. الصراعات بين العقل والآلة التي يمكن أن تصبح آلة ذكية تخطط لسيادتها على العقل...

أفكار عن مصطلحات نتناولها في أدبنا.. وسألقي الضوء الآن على تجربتي الخاصة في مصطلح الخيال العلمي مستعرضاً الأدب الذي كتبته منذ مجموعتي القصصية الأولى (كوكب الأحلام) التي صدرت عام(1978).

في كوكب الأحلام تحدثت عن مصطلح السنة الفضائية: وفسرته بأنه نتيجة لكثرة السفر بين الكواكب بالسرعات الكبيرة المقتربة من سرعة الضوء التي تصل (300) ألف كيلومتر في الثانية، فإن بعض الناس يولدون في المستقبل على متن السفن الفضائية في رحلاتها بين الكواكب، وهذا يستدعي أن نصنف أعمارهم تصنيفاً آخر، فماجد بطل كوكب الأحلام عمره عشر سنوات فضائية، وهي سنوات خاصة تقاس بتتالي الساعات الموضوعة في السفن ودوران عقاربها لأيام ولسنوات وهكذا..

وفي **(العابرون خلف الشمس)**: وهي الرواية التي صدرت عام 1979 تحدثت عن مصطلح **(موجة الحس)** وهي الموجة التي ينتقل عبرها ساكن الكوكب الفوسفوري عبر الفضاء ملحقاً بسرعات خيالية، ومعه كل أحاسيسه كما تحدثت في هذه الرواية عن الطاقة المتحولة، وهو مصطلح فسرته بتحوّل المادة إلى طاقة، ولكون الطاقة التي حولتها بشرية، فإنها خارقة شديدة القوة..

وفي الرواية مصطلح الكائن الفوسفوري: وفسرته بأنه كائن لديه قدرة على التحول بأشكال مختلفة، ولكون الكوكب الفوسفوري، فإن هؤلاء ظهروا بأشكال شبيهة بالبشر..

وفي مجموعة ضوء في الدائرة المعتمة التي ظهرت عام 1980 أدخلت مصطلحات جديدة في قصة **(ضوء في الدائرة المعتمة)** نفسها، كمصطلح الشغيلة، وهي كائنات تعيش على الكوكب المليء بالسحب الملبدة والصواعق، وتعنى بالعمل اليدوي فقط والأعمال التي تستخدم القوة العضلية.. وهو مصطلح قديم أيضاً في الإيديولوجيا السياسية..

كل المصطلحات التي ذكرتها تبدو مألوفة، ويمكن أن تستخدم، فالسنة الفضائية يمكن أن تصبح مصطلحاً يستخدم في مصطلحات الخيال العلمي.. وموجة الحس يمكن أن يستخدم كمصطلح عن المادة

الإنسانية العقلية أو البشري المتفوق عندما تحول مادته بالكامل إلى موجة حسّ..

وهناك مصطلحات استخدمتها في رواية خلف جدار الزمن وفي كوكب شبيه بالأرض مثل (**قمر الحب**) وهو مصطلح يعبر عن تابع لكوكب شبيه بالأرض، يذهب إليه العشاق الذين يشعرون بالحب على الكوكب الذي لا يولد الحب فيه سوى لمرة واحدة، ومن يختر شريكه ولا يحبه هذا الشريك يصبح القمر لعنة عليهما.. وربما لا يكون هذا المصطلح معمماً لأن له خصوصية في الرواية نفسها..

هناك مصطلح (**الآلي**) الذي وضعته بدلاً عن الروبوت في قصص كثيرة.. وهو مصطلح لغوي.. فاللغة في أدب الخيال العلمي مختلفة، فهي تحكي عن عمليات خلق أمكنة وأجهزة وشخوص قصصية وروائية مستقبلية.. وهي مصطلحات جديدة دائماً..

فلو تخيلنا رحلة إلى كوكب بعيد في المجرة، يبعد مثلاً عشر سنوات ضوئية قد نسمي الكوكب (**زيلما**) قد نسميه (**أوريانا**) والتسمية لها علاقة باللغة، وهي مشروعة.. قد نسميه الكوكب الساخن إن كان سطحه ساخناً وفيه نباتات غريبة وأحياء بأشكال غير مألوفة تعيش في أجواء حارة، وربما عاشت كائنات عاقلة فوق سطح هذا الكوكب من نوع غير مألوفة أيضاً.. أنا أتخيل عالماً جديداً يجب أن يكون موصوفاً بشكل علمي، في كائناته وتضاريسه وتفاصيله، وهي عملية ليست سهلة أبداً..

كثيراً ما نطلق أسماء جديدة على أمكنة وشخصيات وكواكب ونجوم ومجرات قد لا تكون موجودة حقيقة، ولكنها عوالم متخيلة ممكنة الوجود..

عندما أتكلم عن عالم قد نعيشه بعد عشر سنوات، يمكن رسم هذا العالم بتقريب كبير، فلا يفصلنا عن حدوثه سوى عشر سنوات وهو زمن ليس كبيراً، قد نتحدث عن إنجاز علمي ممكن الحدوث أو حدث كارثي له علاقة بالبيئة أو مرض ينتشر في مدينة يتسرب الإشعاع من مفاعلها النووي.. ولكننا لن نكون دقيقين في التنبؤ لو حكينا عن الحياة بعد مئة سنة.. فكلما بعد المستقبل أصبح أكثر غموضاً وأكثر صعوبة في التنبؤ..

كاتب الخيال العلمي كثير الأحلام كثير الهواجس والخوف من المستقبل، فما يحدث الآن قد يسرع في الكوارث القاتلة، من جراء اضطراب الغلاف الجوي ونحن نقذف هذا الغلاف بملايين الأطنان من الملوثات التي أثّرت على توازن هذا الغلاف الذي انتظم لتأهيل وجود الحياة على الأرض.. وما يحدث الآن من التلوث الأخلاقي الذي جعل الناس يعيشون في دوائر ضيقة، غير منفتحة على المحبة والتعاون، والإحساس بالغير.. عدا عن الفساد الكبير في الضمائر وانتشار الرشوة والمتعة على حساب العقل.. عدا عن السباق في التصنيع دون ضوابط وبناء المفاعلات النووية وتكديس الأسلحة عند الدول العظمى وانتشار المشاريع التي تجعل الإنسان يلغي أخاه، أي مشروع إلغاء الآخر وهو مشروع أنبتته القوة العظمى في بيئات التطرف

لتسيء إلى الإسلام مثلاً، الذي هو المثال النموذجي لاستيعاب الآخر..

أنا شخصياً خائف على الإنسان من المستقبل، وكتبت رواية باسم **(الأزمان المظلمة)** تتحدث عن تصور لقرن **(هو القرن الحادي والعشرين)** بعد الحادي عشر من الشهر التاسع، وهي مليئة بالأحداث التي لها علاقة بامتهان الإنسان العربي، وحصاره وسلبه مقومات الإبداع.. في حوادث تبدأ بالمنظمات الماسونية **(النباثين الأحرار)** ثم زمن القوارض، الحكام الذين وضعتهم القوة العظمى من قرضاي إلى ما بعده وما قبله من القوارض.. ثم الأوبئة المبرمجة في مخابر الشيطان وغوانتانامو وأشكال التنكيل بعينات بشرية أصبحت مثل فئران التجارب، حيث تجري كل التجارب المرعبة عليها، من زرع خلايا واستنساخها، وتجربة أدوية وعقارات، وأسلحة جرثومية آية في الرعب.

ورغم ذلك أحلم بعوالم خارج هذه الخيالات المرعبة، ففي **(أسرار من مدينة الحكمة)** تخيلت وجود مدينة علمية عربية تحت أرض الصحراء العربية، تجمع فيها علماء من كافة أصقاع العرب، ليعيدوا لأمتهم عصرها الإبداعي، متحدّين كل طغاة الشر وجلاديه بقوة العلم وطاقته الهائلة..

وكررت ذلك الحلم في **(فضاء واسع كالحلم)** حيث الجزيرة العربية التي جمعت علماء العرب في تجربة إبداعية متفوقة خارج إطارات حصارات الرعب والجوع..

حتى في **(مزون)** وهي رواية عن الجزيرة العربية، حكيت فيها عن تلك العجوز الخارقة (أم العرب) التي تنتسب لكل القبائل العربية، تستقدم حفيدها الشامي، ليحمل رسالة جده المنحدر من حاتم الطائي، في سبيل تنبيه الأجيال الجديدة إلى ما ينتظر هذه الأجيال المضيّعة بالكليبات والمواقع الإلكترونية الكسيّسة والألعاب وحتى فرق الرياضة العالمية، لدرجة أنها نسيت التاريخ والكتاب واغتربت عن الثقافة لتصبح أجيالاً رقمية..

ومصطلح الأجيال الرقمية، أو **(أجيال الديجيتال)** هو مصطلح أوردته في رواية **(نفق الأزمان المقبلة)** تحدثت فيه عن التأثيرات التي تؤثر على الأجيال الجديدة من **(ثقافة مسطحة استهلاكية)** ومحطات فضائية تقدم أغان ومشاهد رخيصة مبتذلة ورسائل تبثها بكلمات شديدة الدونية، تتكاثر هذه المحطات حتى زاد عدها عن (287) محطة فيديو كليب عدا عن مواقع إلكترونية مبرمجة لتهديم أخلاقيات الإنسان في عالمنا العربي، عدا عن أن الحاسوب أصبح أداة للألعاب الإلكترونية، وغطّى كل ذلك على الكتاب والقراءة والثقافة، ووصل ذلك إلى المناهج التي تغيرت لتضرب الذاكرة العربية الحافلة بالإنجازات العلمية وحضارات متعاقبة كانت آخرها **(الحضارة العربية الإسلامية)** هذه الأجيال غير القارئة المرتبطة بالآلة، ستصبح جزءاً من هذه الآلة فيما بعد، وتتخلى عن الكتاب والخيال والمدّ المعرفي المخزون، كما يخطط لها، لتنفصل عن

مشاعرها وأخلاقيات آبائها وأجدادها.. فعندما ينعدم الخيال، تخف المشاعر والأحاسيس حتى تتضاءل لتنعدم أيضاً.. وهذا هو البنيان الحقيقي لرواية **(أنفاق الأزمنة المقبلة)**..

المصطلح العلمي استوعبته لغتنا، والكتابة العلمية أصبحت منتشرة، مهما كانت اللغة المنقول منها الكتاب العلمي، دقيقة، وصعبة..

الخيال العلمي هو ميدان جديد من الأدب وهو شديد الأهمية، فقد أصبح كتاب الخيال العلمي جزءاً من خبرات تساهم في رسم استراتيجيات الدول.. ونتمنى أن يصبح الخيال العلمي العربي ظاهرة إبداعية تؤخذ بشكل جادّ من قبل النقاد والمحافل الأدبية والعلمية... لأنها تستحق ذلك...

□□

مع الشاعر العراقي مهدي محمد علي

□ حوار: بشير عاني *

في الذكرى الثانية لرحيل الشاعر العراقي مهدي محمد علي:
الأجيال الشعرية في سورية فقدت عصا البريد الشعرية و(البصرة.. جنة البستان) هو كتاب عمري ...

((مات مهدي محمد علي..

مات الشاعر الذي حمل "البصرة" إليه، "بصرة" الطفولة والصبا، ليجلسها سنوات في بيته الصغير بمدينة حلب السورية رافضاً استبدالها بمدائن أخرى، ورافضاً العودة إليها مجدداً لقناعته بأنها لم تعد تلك التي تشكلت في روحه ومخيلته سنوات الطفولة واليفعان..

أجل.. لقد قرر مهدي محمد علي عدم العودة إلى "البصرة" رغم المغريات الكثيرة والتي أهمها سقوط النظام العراقي السابق الذي كان بطشه وقسوته وراء هروبه المثير من العراق عام 1978، هروب شبيه بذلك الذي اقدم عليه منكوب و غسان كنفاني في روايته "رجال تحت الشمس"، هروب جعله يغادر "البصرة" مسقط رأسه إلى غير رجعة حتى وفاته منذ سنتين تقريباً في سورية..

الكثير.. الكثير يستحق الكلام عن "مهدي".. مهدي الإنسان ومهدي الشاعر ومهدي السياسي ومهدي الناقد ومهدي الصحفي.. ونحن في هذا الحوار نحاول استجلاب بعض من هذا المزيج الخلاب المعتمر في هذه الروح المؤارة رغم كل ما يلفها من هدوء أو ما يشبه السكينة.. منوهين إلى أن هذا الحوار قد أجري منذ سنوات مع الشاعر في مدينة حلب، وربما هو من الحوارات القليلة والنادرة التي أجريت معه طوال مسيرته الأدبية العامرة، وذلك لميوله الخاصة للانعزال والابتعاد عن الزحمة والأضواء، ولهذا نستعيده اليوم لنشره ووضعه بين يدي القراء..))

---

* أديب من سورية

□ منذ سنوات ظهرت ميول لدى بعض الأدباء العرب لاستعادة المدينة، مسقط الرأس، عبر الذاكرة، فكان الاحتفاء بنبضها وتفاصيلها.. وكان أن تبدّى لنا وجه آخر لهذه المدن، وجه حيّ لم تبلغهُ أو تكشف عنه عُدَدُ الجغرافيين، أو المؤرخين، أو السياسيين... فكانت (بصرياثا) محمد خضيّر، وكانت (عمّان) عبد الرحمن منيف، وكانت(البصرة.. جنة البستان) لمهدي محمد علي... وغيرها..

بدءاً أقول: هل الاحتفاء بالمكان هو ميزة الأديب العراقي؟ أم أنها عدوى الأدب؟ أم أن لك رأياً آخر في الموضوع؟

□□ الاحتفاء بالمكان ليس ميّزة للأديب أو الشاعر العراقي إنه - بتقديري - نابع عن العلاقة بجوهر الشعر في كل العصور وفي كل مكان.. إن الصورة هي جوهر العملية الفنية، ومنها تنتج الفكرة، وليس العكس، وهذه متعلقة بخبرة الشاعر وحساسيّته.

□ دعني أتناول الموضوع من اتجاه آخر، فـ (سليم بركات)، مثلاً، شاعر سوري حاول، عبر كتابيه النثرين (سيرة الصبا) و(الجندب الحديدي)، أن يؤرخ(القامشلي) في فترة من فترات حياتها، مع سليم بركات رأينا الحفاوة الكبيرة بالمواقف والشخوص.. بالناس وتفاصيلهم الحارة اللاذعة، فيما كان اهتمامك بالبصرة منصبّاً على تفاصيل البيوت والحواري، الدروب والأزقة، الأشجار والعادات والشخصيات التي كانت وثيقة بالمكان..

بمعنى آخر، بقي الإنسان في الخلف دائماً في المشهد الذي عملت على رسمه، وبقي المكان في الأمام.

□□ الإنسان في (جنة البستان) موجود، وهو يظهر باعتباره نتاجاً للمكان.. المكان مرئي حقاً، لكنه يتضمن البشري تماماً، لأنه لا يمكن الاحتفاء بالمكان خارج البشر..

بعبارة أخرى، المكان هو سبب وجود البشر، والعكس صحيح.. إنه المكان يعيش في لأنني عشتُ فيه.. ولو أنك استعدتَ قراءة كتابي لوجدت أنه يزخر بحشود من البشر، في كل صفحة من صفحاته، حشود الناس عموماً، وحشودهم باعتبارهم شخصيات منفردة ومتفردة.. أهلي وطلاب مدرستي والمعلمون والحرفيون والمجانين والثائرون والباعة المتجولون وسقاة الشاي وأصحاب المغامرات، المغنون ورواد السينما ومهرجانات الأعياد والضالعون في طقوس رمضان وعاشوراء والألعاب الشعبية وما إلى ذلك كثير.. كثير.. إن كتاب(البصرة... جنة البستان) هو كتاب عمري!

□ على كل حال فموضوع حديثنا الأساسي هو(البصرة...جنة البستان) ((كتاب عمرك)) كما تحب أن تسميه..

أقول: لماذا تراءى لي، أثناء قراءتي له، بان مهدي محمد علي يحاول أن يتخفّف من مهدي (الطفل) وعوالمه السرية والخاصة؟

□□ أنا، وكثير غيري، يرون عكس ذلك.. لقد قالوا بأنني كتبتُ ما كتبتُ بوعي المبدع، ولكن المهم عندي كان استبطان تلك الأماكن وأولئك الناس، وتلك الحادثات، كما عشتها، وأنا بين الخامسة والخامسة عشرة، ولقد رفضتُ الاستناد إلى مصدر غير ذاكرتي الشخصية البحتة، فأثناء نشري فصولاً من الكتاب، كان يأتيني العديد من أترابي أو ممن هم أكبر سناً مني ليذكروني ببعض الأماكن أو الشخصيات أو الحوادث، فأعتذر دوماً عن الكتابة عن أي شيء لم أعشه فعلاً، أو لم أعرفه جيداً أو أحسه عاطفياً خلال تلك السنوات، صحيح أنني رويت بعضاً من الحوادث والشخصيات مما لم أعايشه، لكنه جاء في سياق حديثي عن أناس عايشتهم في طفولتي، مثلاً حديثي عن ذلك "الكلب الجهنمي" الذي كان يحدثنا عنه أخي الأكبر حين كان طفلاً أواخر الثلاثينات، لأن ذلك كان جزءاً من حديثي عن أخي، إنه جزء من شخصيته

ومغامـراته الـتي تخامـر روحـي دائمـاً كلمـا تذكرته.

❑ **أنت كتبت عن البصرة، و(محمد خضيّر) كتب عنها، و(عبد الرحمن منيف) كتب هو الآخرعن (عمّان)، فهل ثمة تشابه في الأسلوبية والمنحى بين ثلاثتكم، خصوصاً وانتم أدباء عراقيون؟**

❑❑ الأقرب إلى نمط كتابتي عن (البصرة) هو كتاب الروائي عبد الرحمن منيف عن مدينة (عمّان) التي نشأ فيها.. أما كتاب محمد خضيّر (بصرياثا) فهو كتابة ترى بأن بينها وبين (بورخيس) مداراً كونياً مشتركاً، فمحمد خضير يكتب عن البصرة بتوثيق تاريخي - أسطوري - غرائبي.. بصرياثا كتاب مهم، وهو فصول باهرة عن البصرة، وعن أدب محمد خضيّر المميَّز.

❑ **ما دوافع الكتابة عن البصرة.. وهل ستظل لكتابك تلك القيمة المعنوية فيما لو قُيّض لك أن تعود إلى البصرة؟**

❑❑ لو أتيحت لي الفرصة - وفي ظروف طبيعية - للعودة إلى البصرة، فإنني سأعتذر، لأنني قد توصلت إلى قرار مع نفسي، منذ عام 1982(أي بعد ثلاثة أعوام من مغادرتي لها) أن لا عودة ممكنة إلى البصرة (الوطن - الطفولة)، فبصرتي لم تعد بصرتي، فمنذ عام1962 وأنا أشعر بأنها تتسرب مني، ومرابع طفولتي فيها تتهدّم وتُهَدَّم شيئاً فشيئاً.. فإذا كان عالمي، عالم الطفولة فيها قد تخرب كل هذا الخراب، فعلام العودة؟!.. لهذا قررتُ أن أشكلها بين يدي، كي أستنشقها على الورق، عن كل حنين!

❑ **أنت شاعر عراقي رحل عن العراق منذ سنوات طويلة لأسباب سياسية.. وعلى ما أذكر فإنك رحلت مختبئاً في صهريج.. رحيل يذكرني بالرحلة التي وردت في رواية -غسان كنفاني- (رجال تحت الشمس)، ولكن الملاحظ في كتاباتك عموماً هو الغياب التام للسياسة بشكلها المعروف والسائد.. فإذا كان الشعر لا يتحمل الشعارات أو السياسة المباشرة، فهي لديك (أي السياسة) غائبة حتى في النثر؟!**

❑❑ أنا أفهم السياسة بشكل مغاير للسائد، ففي قصائدي يعيش مجتمعي ابتداءً من الطاغية (طاغيتي) وانتهاءً بطفلتي، وكل من وما يقع بين الطاغية وطفلتي فانا معنيٌ به، كل بدرجة خاصة من الكراهية والمحبة والتضحية.. أو التحفّظ. أنا معنيٌ بالعراق بكل هذا التفصيل، لأنه قضيتي، لا أهرب منها، ولا أطيق أن تهرب مني.. إني أتقصّد قول هذا، كي لا أضع نفسي ضمن التصنيفات المعهودة.. أنا معنيٌ بالجميع، ولكن كل حسب ما هو عليه بالنسبة لي طاغية كان، أم ضحية، أم بين بين.

❑ **لم تجب عن سؤالي.. نعم لقد تحدثت عن الضحية.. عن الأبرياء ومسلوبي الإرادة.. عن (صديقة الملاّية وزهور حسين وأختك فاطمة)، لكنك لم تشر للطغاة، لم تتحدث بالنبرة التي تحدث بها أقرانك من الشعراء العراقيين.. أين السياسة، خصوصاً وأنت محرر للأدب والفن في مجلة حزب معارض؟!**

❑❑ المهم عندي هو الضحية وليس الجلاد فالاهتمام والرعاية التي يوجهها المبدع نحو الضحية، هي عندي أهم من الشتائم التي يكيلها للجلاد، واهتمام المبدع بالضحية يتضمن أصلاً ـ وبدلالة المخالفة ـ إدانة أبلغ للجلاد، إذا أن مهمة المبدع هي بناء الإنسان وتحصينه، كيما يواجه ويقرر ويعي - وهي مهمة صعبة، ولكنها الأجدى والأكثر رسوخاً.. إن الفن - في الأساس - هو مُعبر لا مُغير، إذ التغيير المباشر هو من مهام الاقتصاد والسياسة، ولكنه الأكثر رسوخاً كما عبر(أنجلز)..

أنا أؤمن بالنمو الطبيعي الأليف المعانق للإنسان.. ومن هنا شعرتُ بضرورة مغادرة الصيغ التي تبناها زملائي شعراء الستينيات في العراق، وبضرورة البحث عن صيغتي الخاصة، وعن اللغة المعبّرة عن قناعتي الفكرية والفنية.

□ المشهد الشعري العراقي متهم بأنه لم يفرز شعراء على درجة من الأهمية منذ السياب، باستثناء سعدي يوسف، أما البياتي فيراه هؤلاء بأنه شاعر عادي ساهم الإعلام، وساهمت أحزاب معينة بانتشاره!

□□ لا خلاف حول سعدي يوسف، فالكل متفق على أهميته، أما بخصوص البياتي فإني أقول بأنه شاعر كبير، ولكن قارئه يحتاج إلى ذائقة خاصة لإدراكه، رغم أنه يكتب بلغة بسيطة تشابه - على نحو ما لغة نزار قباني، ولكنها لغة معبّأة بموضوع مثقل بشؤون وشجون وإذا صح أن نقول - وهذا ينطبق على أعظم الشعراء - إن الشاعر يأتي منه التبر مثلما يأتي منه التراب، فإن للبياتي سيرة شعرية مشرّفة، رغم أي تفصيل آخر.. باختصار: البياتي شاعر كبير، ولكن لغته البسيطة والخطيرة أحياناً - أثارت حوله شبهات فنية، وأنا شخصياً - لا يمكنني أن أتصور الشعر العربي الحديث من دون(الذي يأتي ولا يأتي)!

□ في مجموعاتك الشعرية الخمس هناك حفاوة بالناس، بلغة بسيطة، تستدق حتى تلامس النثر.. كيف تحقق المعادلة الصعبة بين اللغة البسيطة والعمق الشعري؟

□□ أنا لستُ مع الذهنية في الشعر، أنا مع الخيال المبني على جزئيات الواقع، ولكن بتشكيلات تخصّ المبدع نفسه، ولستُ مع الحذلقة اللغوية مهما تكن مدهشة، حفاظاً على الصورة التي أخلصُ لها، باعتبارها منطلقاً لموضوع القصيدة، واللغة الشعرية - كما هو معروف وموروث - تكتنز غموضاً هو أشبه بالضباب الذي يحجب الأشياء، ولكنه لا يلغيها، وأحسُّ أن نصّي الشعري، أو النثري، يحتفي بالبشر، ولا أبيحُ، لا لشعري ولا لنثري، أن يبتكر صورة خارج حدود الواقع والوقائع التي لا أستسلم لها كما نصي، بل أسعى لتشكيلها من خلال حساسيتي، وخبرتي مع التراكم المعرفي والجمالي.

□ في ديوانه (وعل في الغابة) تحدَّث (رياض الصالح الحسين) عن غرفة مهدي محمد علي.. ما الذي لفت نظره فيها؟

□□ الغرفة كانت على سفح قاسيون، وكان رياض يزورني فيها، وهو مريض بالكلى، ولم أعرف ذلك إلا يوم موته، رغم أنه أطلعني على أشد أسراره خصوصية..

الغرفة بسيطة: سرير وطاولة كتابة، ورفوف مكتبة صغيرة لمهاجر فقير، وعلى واحد من تلك الرفوف أشياء عادية، ولكنها بالنسبة لي مثل اللُقى: زر قميص، قطعة صغيرة من القطيفة الأرجوانية، وهناك قطعة شطرنج تمثل جندياً أسود وضعته على ورقة بيضاء على الرف الأسود، وقد سألني عنه رياض، فقلت: لقيته تحت الطاولة في مقهى (الندوة)، فأنقذته ووضعته في جيبي، ثم هنا... وهذا الجندي بالذات، كان مصدر إلهامي لكتابة قصيدتي(الجندي)، والتي حين قرأها المرحوم رياض، تمنى - كما قال لي - لو أنه صاحبها!

□ إذا افترضنا أنك مراقب للمشهدين الشعريين في سورية والعراق.. كيف توصّف هذين المشهدين؟... هل ثمة تقاطعات؟ وهل هناك تمايز في حركة الأجيال الشعرية الشابة؟

□□ اختصاراً للإجابة أقول: إن الحداثة الأولى بدأت في العراق، فيما بدأت الحداثة الثانية في سورية، غير أن التعثر انتاب الحداثتين هنا وهناك في أواخر الستينيات، فوطن شعراء أراضي لا تناسب أقدامهم، فيما غادر شعراء أراضي كانت مناسبة لهم، ولكنهم لم يقدروها حق قدرها.. منذ الثمانينيات حدثت صَبَوات وانقلابات.. صبوات قدّمت غير قليل من الانجاز الشعري الجديد، وانفلاتات حصلت.. وكلا الحالين هو وليد فقدان ((عصا البريد)) الشعرية، فالأجيال ما عادت تسلّم الأجيال التي بعدها الراية، أو عصا((البريد)). واقع الحال أن الشاعر

العربي الحقيقي صار محتاجاً لخريطة خاصة به، وبوصلة شخصية، وهذا الأمر حصل - حسب تقديري - لأسباب عديدة، واحد منها هو غياب النقد الشعري منذ عام1965 حتى اليوم، فالنقد منذ ذلك التاريخ، يهتمّ بما هو غير مجدٍ للشعر، فهو عاكفٌ على التنظير الأجوف في البنيوية والتفكيكية، وما إلى ذلك، فالأجيال المبدعة، منذ منتصف الستينات حتى الآن، هي أجيال مهملة ومسكينة، ولم تأخذ حقها لا في النقد والانتشار كما ينبغي، ولا الاندثار بحق!

□ التاريخ يعلمنا إن هناك نصوصاً كان قد رفضها الكثير من مجايليها بعنف، لكن قبلتها فيما بعد أجيال أخرى، والعكس صحيح، إذ ثمة نصوص كانت مقبولة لدى مجايليها لكن تم رفضها في فترات أخرى، إشكالية الرفض والقبول كيف تناقشها، خصوصاً وأنت تكتب إلى جانب قصيدة التفعيلة، قصيدة النثر، وكيف تنظر إلى العداوات المبيتة والحروب المعلنة على (قصيدة النثر) من داخل مؤسسات ثقافية ذات وزن وشأن، ومن قبل شعراء كبار؟

□□ في العموم أطالب الشاعر بأن يكون هاضماً لمنجزه الشعري في لغته، مهما يكن الشكل الشعري الذي يكتب فيه، بمعنى آخر أنا مع جميع الأشكال الشعرية، ولكن باستخدامها المبدع، وفي تجربتي، كنتُ - وأنا أكتب شعر التفعيلة - أجرّب إمكاناتي في كتابة قصيدة النثر لسنوات طويلة، حتى ولدت قصيدتي النثرية الأولى عام 1972 ونالت اعترافي..

أقول: لا وجه حق لمن يسلط السيف على رقاب قصيدة النثر، لأن العيب ليس في المصطلح، إذ أن كثيراً من العيوب والنماذج الرديئة موجودة في شعر الشطرين، كما في شعر التفعيلة، كما في قصيدة النثر، كما في كل زمان ومكان، إذ يظل التراب أكثر من التبر، ولمن يرفضون النثر لأنه نثر أتساءل: ماذا ترون في النص القرآني؟!

شخصياً أرى أن المطلوب هو الوقوف أمام المنجز الإبداعي الحقيقي في كل الأشكال الشعرية، فالحديث عن الأشكال من خلال مصطلحاتها، لا من خلال نماذجها المحدّدة، يظل حديثاً لا مجدياً.. المهم لدي هو أن يكون بين يدي نص قابل للنقاش بغض النظر عن شكله.

□ هل حقاً أن مشروع الحداثة الشعرية العربية قد توقف منذ مجلة(شعر)، كما يرى البعض؟

□□ لا أرى أن الحداثة قد توقفت، الحداثة مشروع قائم منذ الإنسان الأول، وإذا بدت لنا تعثرات في المسار، فهي من طبيعة المسيرة الإنسانية، والمشهد الشعري العربي، مهما يبدُ حزيناً أحياناً، فإن فيه شموعاً جديدة تنبض، وأخص، في هذه المرحلة، الجيل الجديد من الشعراء المصريين وشعراء المغرب، ولا نعدم أسماء لامعة من بلدان عربية أخرى، مثل سورية ولبنان والعراق، وهذه ستتبلور أصواتها الخاصة بلا شك.

□ أنت في سورية منذ سنوات طويلة، فكيف تقيّم تجربة السوريين الشعرية؟ هل ثمة إضافات سورية إلى الشعر العربي؟

□□ الشعر السوري كما عرفته وأعرفه زاخر بأصوات ذات قيمة مهمة في مجال الحداثة، تركت آثاراً في الشعر العربي الحديث منذ أكثر من ربع قرن، كان الماغوط صوتاً مهماً على صفحة الشعر العربي الحديث، أثرَّ في جيل، لا بل في أجيال من الشعراء، فجاءت بعده أصوات شعرية أسعدني أنها امتلكت خصوصيتها المحدّدة: بندر عبد الحميد، ونزيه أبو عفش، ومنذر مصري، ورياض الصالح الحسين، وغيرهم أما أدونيس فأراه ظاهرة شعرية عربية (إذ أنسى، غالباً، بأن أدونيس شاعر سوري) بسبب تأثيراته الكبيرة على الشعر العربي المعاصر، شعراً وتنظيراً.. علي الجندي شاعر متفرد ذو عزف خاص، لم ينسجم كثيراً مع

الجوقة، بسبب إخلاصه المتناهي لنفسه.. لنفسه قبل أي شيء!

نـزار قبانـي شـاعر كـبير، يمـتلك لغـة لا يمـتلكها شـاعر آخـر، وهـو يكـتب القـصيدة بالمتعة والبساطة ذاتها التي يحتسي بها كأس النبيذ أو فنجان القهوة، ولو أنني كنت أتمنى لو أنـه لم يـرتد بـزّة السياسيين، فيكـتب القـصيدة السياسية التي هي - في نظري - ليست شعراً

الـشعرية الـسورية واسـعة، ولكـن، ورغـم كل هـذا الانجاز الذي حققه الشعراء السوريون، فـإنهم ظلـوا يفتقـرون إلى مـا أسميه ((عـصا البريـد الـشعرية)) أي تسليم الـراية - التجربة من مرحلة شعرية إلى مـرحلة شـعرية أخرى، بمعنى أن هناك اختلاطاً بين الأجيال، حياتياً وإبداعياً، وهذا أمر خطير على الشعر والشعراء.

□□

أوجاع الذاكرة..

مذاق الرّوب وشهوة السّرد

□ نجاح إبراهيم *

حين يكون الأمر، أيّ أمر، غامضاً، فإنّ ذلك يدفعنا، وبكلّ ما أوتينا من قوّة ورغبة، لاقتراف واجتراح طرق مختلفة لكشف ستره وتبيان حقيقته، وذلك للقبض على لحظة مختلفة، نقفُ فيها على دهشة، لحظة ليست، كالتي قبلها، ولا التي بعدها، إنها غير، لأنّ التي قبلها تكون عماء، والتي بعدها سيان، وأيّ شرح وتفسير فيما بعد سيفقد من منسوب الدّهشة. ويرهل اللحظة ويجرّها نحو العادي جميلة طلباوي، قاصّة جزائرية، تجرفها شهوة السّرد، تركب متنها غير عابئة بقيود الجنس الأدبيّ، فتروح معها شرقاً وغرباً، شمالاً وجنوباً، لا جهة تقف في وجهها، تأتي بالحاضر، وتعود إلى الماضي، ماضي الشخصيات الرئيسة والثانوية، تجرّه جرّاً، وتضعه أمامك، والمكتوب ما منه هروب.

وإن قدّمت لك عصارة ثمرة لتتذوقها، فيأخذك سحر اللون والطعم والرّائحة، فتهزّ رأسك إعجاباً ومتعة، حتى تبادر هي إلى شرح ما قدّمت لك، فتقول لك وأنت في قمّة الدّهشة: هذا مربى التمر، وفي الجزائر يطلق عليه اسم "الرّوب" تصنعه المرأة الجزائرية، تبقيه مدّة معينة تحت أشعة الشمس، أو في الفرن، وقبل ذلك كان يصنع بطريقة قد تكون مغايرة قليلاً لكنّ المرأة عندنا حافظت على طقس صنعه، والرّوب يفيد في مرض كذا، إن أخذت منه قليلاً يفعل بك كذا، وإن أكثرت فإن.. وقد استعمله فلان وكان،... يرتدي ثوباً تراثياً بيد أن جميلة قاصة بالفطرة، تريد أن تحيطك علماً بكل شيء، من خلال نصّها القصصي، فهي تملك شهوة جدّتها شهرزاد للحكي، فسردها لا يقف عند حدٍّ في مجموعتها القصصيّة "أوجاع الذاكرة" تعاني من تخمة في ذاكرتها ومن حبر يشبه الإثمد في قلمها، لهذا رهنت النفس والوقت لتروي لك الكثير من خلال قصصها، إذ تتناول القاصّة في مجمل القصص موضوعة اجتماعية "الظلم فالظلم الذي يقع على أبطالها المثقفين هو ظلم اجتماعي،

---

* قاصة من سورية.

يخيل للقارئ أنها تفتعله، أو تحاصر أبطالها به، وتضعهم في دوامته طويلاً حتى ينبلج العدل عبر نهاية معروفة بعد أن تطرح ثلة من القضايا والطروحات، وتجيب عنها من خلال سرد طويل، والقصّة القصيرة بحدّ ذاتها ليست مسؤولة عن ذلك، أعني ليس بالضرورة أن تجيب عن الأسئلة لتكون كالرّواية، لأنها لا تمتلك زماناً، ممتداً، فزمانها قصير ومكانها محدود، لهذا فحركة شخصياتها مقيدة، محاصرة، ولا يمكن إقحامها بمجموعة من المواضيع لخوضها كي لا يترهل السرد ويفقد تكثيفه ومهمته، وتفلت من القاص خيوط جذب القارئ وإيقاعه في سحر حكايته.

من مجموعتها الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق لعام 2008 سأختار قصتين منها، وهما طويلتان تكاد كلّ واحدة أن تكون رواية صغيرة، توضحان جلياً شهوة القاصّة على السّرد وتفرعاته وهما: **شاه القدر، وأوجاع الذاكرة.**

في القصة الأولى، ثمّة صرخة أنثى تعاني من الظلم والتهميش، وهو موضوع ليس بجديد على المرأة خاصة، إنها الفكرة الأزلية التي ينادي بطلها بشكل عام، ذلك الإنسان المنعزل الذي قذف به بعيداً، وراح يطلق صرخته! "المعهودة، صرخة يوسف في البئر" إنني أخوكم، فلماذا أترك وحيداً؟ نداء لقهر الانخلاع والتهميش والعذاب الذي أريد للشخصية الرئيسة أن تطلقه وهذا النداء غرسته جميلة الطلباوي في حنجرة بطلتها نورة، رغبة منها في إعادة تواصلها مع مجتمعها، نداء يسرد حكاية كلّ امرأة حين يغرّر بها رجل أو يخدعها، أو يصدّق ما أشيع عنها دون تأكد، فينتقل إلى أخرى، ويكاد، ينسى حتى ملامحها، بيد أنه حين يراها يرغب في تملكها "والفكرة كما قلت ليست بجديدة، لكن القاصّة في نصّها" شاه القدر تجعل بطلتها تناور كثيراً في الأمر، فتارة تصغي إلى الرّجل، وتارة تشرع، بالضحك، ثم تغرق في عملها دون اكترات بينما يستمرّ هو بلفت انتباهها وذلك في سرده لحكاية غيابه، فيمثل دور الغريق الذي يحاول أن يُحدث جلبة ليثير انتباه الآخرين له علهم يسعون إليه، فينقذونه. يحاول نبيل الذي أحبّ نورة ثم تركها محاولة أخيرة، فيهددها بأنه سيحدث فوضى وصراخاً داخل مقر عملها، ولست أدري كيف لمثقف أن يتبع مثل هذه الطريقة ليعيد المرأة إلى حلبته؟!

ولكن القاصّة راغبة في أن يمتدّ الحدث، تتيح له الحوار ثانية مع نورة بيد أن جرس المدير يطلبها فتغلق الباب بعد أن تخرج وكأنما أغلقت أبواب الماضي كلها بكلّ جراحه! هذا ما يرمز إليه الأمر، لكن القاصة لا تفتح باباً بل أبواباً أمام بطلتها وذلك بعد أن تغلق واحداً بعد الآخر مدير البطلة نورة يوكلها بتمثيله في أحد المؤتمرات في العاصمة، بينما تذكره أن زملاءها الرّجال يرون أنهم أولى بالمسؤوليات والمناصب وتمثيل المدير، وكأن المرأة لا تحتمل مساواتها بالرّجل! أو تجاوز تلك النظرة إليها، وإن تجاوزها الرّجل فإنها تذكره بها وتعيد السيرة ذاتها، سيرة اضطهادها.

فالمدير "**الرّجل" يلغي ذلك الفرق، بينما تقول له: من خلال تجربة لإحدى زميلاتي في مؤسسة أخرى لمست بأن الأمر لا زال لم يتخلص منه مجتمعنا والمسؤولية لا زالت ذكورية** "ص 20" فيقرّر المدير عقد اجتماع لشرح سبب اختياره لها تمثله في المهمّة.

ربما نتساءل: ما الغاية من أن تحرّك القاصة/ البطلة في القصّة هذه النزعة، وما مغزى افتعال تلك المعركة؟!

تماماً كتساؤلنا من وضعها للعراقيل في طريق بطلتها، لتنتصر فيما بعد في الذهاب إلى

العاصمة، حيث تلتقي بعدد من النساء ممثلات عن مؤسسات أخرى يتعارفن ويتحاورن حوارات قديمة جديدة، عن علاقة المرأة بالرّجل، ووقوف المجتمع إلى جانب الرّجل، ثم تقدّم نورة ورقة عملها الناجحة لتعود إلى مدينتها وعملها، فيهاتفها رجل آخر كانت قد تعرّفت إليه حين زارت تلك البلدة الصحراوية، فيطلب زيارتها فتقفل السماعة في وجهه وكأنه ارتكب إثماً!

من الغريب أنّ البطلة وهي المثقفة، والتي تسعى لتجد لنفسها مكاناً في المجتمع، وتبرز موقفاً، تنقاد لأن تكون امرأة تقليدية تخشى أية نأمة أو كلمة، هي الواثقة من تصرفاتها وأدائها لعملها، والأغرب أنّ هناك مقاطع لسرد مجاني لا ضرورة له، وتفاصيل عديدة وضعتها القاصّة في نصّها بل وتكرار تلك التفاصيل كخلاص البطلة من أزمتها بفضل أمها، التي أخذت تقصّ عليها حكاية مجنون انتصر على عادته في تمزيق ثيابه بعد أن هدّده مدير المشفى، ثم يجيء حوار الأم الطويل جداً حول أن تكون ابنتها أو لا تكون، ثم تشرح القاصة معاناة الأم أمام مجتمعها فيما مضى، ومساومات العمل ومعاناتها من التهميش والظلم، لتتذكر نورة كلام صديقتها فاطمة التي ساهمت أيضاً في تلخيصها من الأزمة **"لا نملك غير عملنا وأملنا لتعيد في ذاكرتها شريط علاقتهما معاً، علاقة نورة ونبيل، والذي يفاجئها بأنها تستفيد من علمه، فباعتقاده أنّ بفضله تحسّن مستواها العلمي هذه مفاجأة العاشق لها ثم يتركها ليدرس في الخارج! فهل يستحق من يفعل، ذلك أن تسترجع المرأة ذكريات حبهما؟**

مرّة أخرى تعيد القاصّة مساهمة صديقتها فاطمة، وتخليصها من مشكلتها فتقول: **"لكن فاطمة كان لها إصرار على إخراج صديقتها من أزمة كانت تلازمها لأوقات طويلة"**. ص 28 ثم تقول: "وفعلاً تخلصت نورة بفضل تشجيع صديقتها وأمها من قيود الألم التي كانت تكبلها، وقرّرت الخروج لمواجهة الحياة، فنزلت للالتحاق بالمؤسسة التي توسط لها خالها لتتوظف فيها ثمّة سرد مجاني اعتمدته القاصة في نصّها، كذكر رئيسة المصلحة في المؤسسة حيث أدخلت شخصية جديدة هي الحاجة زوليخة فتحدّثت عن حياتها بعدّة أسطر، ثم تسرد بدايات عملها وكيف دعت نورة إلى منزلها وعرفتها إلى ولديها وأشارت إلى أنها ستجعلها امرأة بارزة في المجتمع، ثم لا ندري سر انقلاب، هذه المرأة على نورة، فنصبت الشراك لها دون داع، وحاكت الشائعات، لينقطع عنها خطيبها نبيل الذي هجرها وعاد إليها وهذا ما يجعل شخصية نورة هشة تقتنع بسرعة بمسوغات باهتة، يقول لها نبيل: **"أنا كنت بحاجة لأن أتأكد من مشاعرك تجاهي، وما قلته كان مجرد اختبار لي ولك"**. ص 32 لقد اتهمها بأنها تستفيد من علمه ومكانته ويهجرها ثم يتوسل إليها أن تعود إليه، فقد نجحا في الاختبار، أيّ اختبار هذا؟ وتبرّر القاصّة فتقول: **"لذلك تعترف نورة بأنّ كلامه كان مقنعاً بالنسبة لها، أو أنه هي أرادت إقناع نفسها بأنه صادق لتقف أمام المرآة من جديد كمراهقة لتضع أحمر الشفاه وكعباً عالياً وأن تنتظر مكالماته من جديد"**. ص 32 هل يقنع هذا التبرير القارئ؟ وهل تقنعنا هذه العبارات المفككة، هل تضع الكعب العالي أم ترتدي حذاء ذا كعب عالي؟ وهل تقنعنا شخصية نورة المرأة المثقفة، الواعية بمواقفها؟! ولعل ما يدهش انقلاب الحاجة زوليخة من امرأة تقية إلى امرأة تنظم حفلات حمراء في ليالي ألف ليلة وليلة، إذ لا ندري لم أقحمتها القاصّة في النصّ لتحولها إلى قوادة تطلب من نورة أن تصطاد الرّجل الذي تريده، لتدرك الأخيرة أنّ هذه المرأة ساحرة، شريرة، لتنهار وتدخل في أزمة نفسية جديدة بفضل الحاجة زوليخة! وهنا يأتي دور المنقذتين،

الأم والصديقة فاطمة للمرّة الثالثة فتمدان يد العون للبطلة المتأزمة. فتتبرع الصديقة بأخذها إلى مدينة بني عباس الصحراوية لحضور الاحتفال الديني بالمولد النبوي الشريف، وهناك تدخل القاصة في سرد لا ينتهي، تصفُ الطريق إلى تلك المدينة ـ وتنسى أن تصف حالة نورة النفسية ـ ورمالها وأهل فاطمة الذين أحاطوا نورة بالرّعاية والمحبّة، وتقذف رجلاً في طريقها ليحبها وهو ابن خالة فاطمة "عمر" الذي تولى وصف قصر بني عباس الوحيد والطقوس الاحتفالية والأطعمة التي تتناولها العائلات في الاحتفال المقدس واللباس الفلكلوري المميز، ثم تصف القاصة صوامع المساجد وأصوات الرّجال والنساء وهم يردّدون الأغاني الخاصّة بالاحتفال، وبعد الاحتفال والانتهاء من "**المايـة**" تشرح القاصة معنى **المايـة** فتقول: حلقة الرّجال الذين يصلون على النبي ويطلقون البارود، ليأتي عمر ويطمئن نورة فتتساءل بينها وبين نفسها: "أيكون هذا الشاب بشهامة الصحراوي ورجولته، فصلٌ ـ فصل أم فصلاً؟ ـ جديد راح القدر يكتبه من جديد، وهي التي تحتاج مرفأ أمان بعيداً عن قسوة التجارب ص 47 وبما أنها تؤمن بالقدر فلم أقفلت السماعة في وجهه وقد شهدت شهامته ورجولته"؟ الأن القاصة ستعيدها بمحض المصادفة إلى حبيبها الأول مرّة أخرى؟ كم تقنعنا هذه الأحاديث والتبريرات؟! تقنعنا حين نتأكد من عشق القاصة للسرد، وإلا ماذا نقول عن حشو كلّ هذه الشخصيات في عمل قصصي؟! وتعدد الأمكنة والمواضيع والاستطرادات والإسهاب في الحوار والوصف؟ أما زلنا نقرأ قصة قصيرة؟

إلى هنا فالقصة لم تنته، وجميلة طلباوي لم تقتنع بما قدّمت من أحداث وشخصيات، لهذا استمرّت في إدخال حدث جديد تشعله شخصية جديدة هي "**صليحة**" الموظفة التي نسجت لها الحاجة زوليخة مكيدة فتفصل من عملها، وتأثر نورة بذلك، ثم تدخل شخصية جديدة هي المجاهد بشير الذي كان رفيقاً لوالدها فيروي لها قصة الكفاح والبطولات بعدّة صفحات: "**يتحدّث المجاهد عمي بشير بحماس كبير عن بطولاته هو ووالدها في الجهاد إبان الثورة التحريرية المجيدة**" ص 74 ثم ندخل في زمن انفصال نورة من عملها بسبب تغيير ملف الميزانية الذي سلمته دون مراجعته ومكوثها في البيت دون عمل، وبمحض المصادفة تخبرها أمها أن مدينتهما قد أصدرت جريدة جديدة، فتسرع نورة لمعرفة رئيس التحرير لتكتشف أنّ لديها موهبة الكتابة، وما أن يشاء القدر ويظهر رئيس التحرير صديقها في الجامعة حتى تحترف الكتابة وتخرج أعمالها الأدبية، ويؤكد هذا الصديق القديم إبداعها الذي لا ينسى ليصار إلى توظيفها في الجريدة. لكن الدّهشة التي نسجها سرد القاصة وليس القدر، أنّ صاحب الجريدة هو خطيبها نبيل الذي افترق عنها للمرة الثانية بسبب الوشايات، فتذهل حينئذ، ويطلب منها العودة، فتوافق ويتزوجان ثم يشاء القدر أن يمرض في قلبه. وتحاول مداراته والاعتناء به وتنتظر فجراً جديداً.

في "شاء القدر" قدّمت القاصّة عملاً قصصياً تقليدياً، اعتمدت فيه على آليات السرد التتابعي، استطاعت أن تنتقل بالبطلة مع الأحداث من بدايته وحتى نهايته دون أن تفلت منها خيوط الشهوة للسرد، تريد بذلك أن نصل إلى مغزى لقصتها، وهو أنّ المرأة تستطيع أن تجابه المجتمع، وتقف على قدميها مهما أحيكت حولها المؤامرات، لكن في القصّة المؤامرات جاءت ضعيفة ونيئة وردّة فعل البطلة باهتاً ومهزوزاً، فالبطلة تلتزم الألم والصّمت، ثم، تجعلها المصادفة تخرج من صدمتها رغم مدّ يد الآخرين لها، أمّا النهاية فباعتقادي ألا ينتهي النصّ على الورق نهاية معروفة، وإنما يتجدّد في ذاكرة القارئ وعند كلّ قراءة له أو تأويله، بينما نهاية

القصة جاءت تقليدية، نهاية مغلقة أوصلت القاصّة قارئها إلى نهاية متوقعة وضعتها حلاً لأحداث قصتها، ولم تدع له مجالاً لأن يبتدع أو يشارك في نهاية تناسب ثقافته ووعيه، وإنما حكمت عليه أن يبقى قارئاً ولمرّة واحدة فقط.

في القصّة الثانية "أوجاع الذاكرة" لا تبتعد جميلة طلباوي عن سردها المباشر وشهوتها في الاستطرادات، والدّخول في كثير من التفاصيل، وعديد الأمكنة والوصف، ليرتدي نصّها القصصي الثاني معطف الرّواية، فرغم أنّ الفكرة مطروقة إلا أنّ القاصّة تعيد سردها بأسلوبها الذي ارتفعت به بواقع القصة المحكي إلى مستوى واقع الكتابة المشبع بالسرد والوصف والأحداث. فالرّجل في هذه القصة هو المتأزم، وهو صاحب المشكلة، يحكي معاناته بضمير المتكلم، إذ بدأت القاصة نصّها بشكل أكثر جاذبية للقارئ، تقول على لسان الشخصية الرئيسة "ناصر": "**كنت أرتب أشيائي في درج ذاكرتي المثقلة بالأحداث والهموم، وكانت هي منشغلة بتحضير حقيبة سفرها، كان معطفها آخر شيء تحمله**" ص 106 لم يستطع ناصر أن يختار شريكة لحياته كما يرغب ويسعد رغم أنّ ابنة خالته تحبّه وقد رهنت النفس والرّوح له، بيد أنه لم يشعر، برغبة الاقتران بها مما دفعه لأن يحب امرأة أخرى مثقفة ولكنها تفكر بعقلها ولا مكان للعواطف عندها: "**لكنني تنازلت في سبيل أن أكون رجلاً صلباً، ناجحاً تقف إلى جانبي امرأة صلبة**". ص 111 وتتوضح الأمور ويندم فيما بعد فمن ارتبط بها امرأة مقنعة ولكن للأسف فقد أنجبا طفلة، وهاهو، يستعيد مشاهد اهتمام ابنة خالته البتول به: "**البتول الهادئة، الجميلة، لم تكن مجرد ابنة خالة لي، بل كانت مدينة بكاملها وجدت لأجلي أنا وحدي كانت إذا حضرت إلى بيتنا تملؤه دفئاً حتى أن والدتي كانت تعتمد عليها في البقاء معنا أنا وأخوتي لرعايتنا والاهتمام بنا**" ص 108.

في استهلال القصّة وعبر صفحات ثلاث، تقدّم القاصّة كلّ مفاتيح القصّة فتسرد ألم البطل وندمه وتشي بالنهاية، ثم تعود إلى نقطة البداية لتقول من جديد كلّ شيء، حاضراً وماضياً لتملأ بياض مئة صفحة تقريباً، يرويها ناصر ويشرح معاناته مع امرأة قاسية لا وقت لديها تضيّعه حتى ولو كان الأمر يتعلق بالمشاعر، رغم فيض حنان كان إلى جانبه، لكنه قفز فوق مشاعرها واهتمامها إلى العذاب والألم.

ولكي يخرج من أزمته تضع القاصّة صديقاً في طريقه ليمدّ له يد العون، حيث يأخذه أحمد إلى مدينته "**القنادسة**" ليتعرف إلى عادات أهلها وتقاليدهم والأكلة المفضلة عندهم وترحابهم بالضيوف وشغفهم، ثم ينتقل الصديقان إلى مكان آخر، إلى البادية، حيث لا تكتفي القاصة بمكان أو اثنين في نصّها ليلتقي ناصر بالبدو الذين سيشغلون حيّزاً من سردها، وذلك من خلال شرح، عاداتهم وحياتهم عن كثب وشرب الشاي المنعنع ومذاق الرّوب. ولا تنسى أن تصف بستاناً يدعى "**الجنان**" ثم تقذف شخصاً آخر في طريق ناصر ليحدثه هذا الأخير عن أجداده ومكانتهم في البلدة، فهم من الأشراف ليعطيه الدرس الأهم وهو أن يبقي المرأة تحت حذائه ليظلّ ممسكاً بالزمام، ثم تقحم القاصّة، وعبر سرد مباشر، مرض أم ناصر المفاجئ، ونقلها إلى المستشفى ووضع الابن كلّ خبراته لإنقاذها، وهنا تريد القاصة تبرير عودته، وقطع زيارته إلى ممارسة الطب، الذي انقطع عنها بسبب انفصاله عن زوجته وتأزمه!

وكما في قصتها الأولى، تكثر من التفاصيل التي يمكن الاستغناء عنها كوصف

المكان وصفاً دقيقاً والرّحلات التي يقوم بها الأبطال للترويح عن أنفسهم، والاهتمام بالماضي، ماضي كلّ الشخصيات الرئيسة والثانوية فما معنى أن نتعرف إلى ماضي أجداد مصطفى؟ وما معنى أن نزور شقة مصطفى، في مدينة أخرى ووصف القاصة لها؟ ثم ما معنى أن تدخلنا في نقاش مهترئ، دار بين ناصر ومصطفى عن المرأة وعلاقة الرّجل بها، وعلاقة الرّجل بنساء غير زوجته والتبرير العادي لمن لا يحبّذ مثل هذه العلاقات؟! ثم إنّ الحوارات في القصتين متشابهة؟ وكأن لا مواضيع تناقش سوى هذه؟ أو أن القاصة لا تعرف غيرها؟ وكالعادة، فحين يعود البطل إلى دياره بعد رحلاته البطوطية، فثمّة مصيبة تنتظره، تماماً كما في القصّة الأولى، حين عادت نورة كانت شائعة كبيرة تنتظرها مما جعلتها تفصل عن العمل، كذلك هنا في أوجاع الذاكرة، مرض أم ناصر، ورغبة البطلين في القصتين بعد المصيبتين بالصراخ بأعلى صوتيهما فذلك سيريح ذاكرتيهما المثقلة بالآلام والهموم، يقول ناصر: "رغبة ملحة داخلي تدعوني للصراخ بأعلى صوتي؟ قد يريحني ذلك ويريح ذاكرتي ص 175 بينما في قصّة شاء القدر، وحين تواجه نورة الشائعات وتتلقف مكيدة"... السيدة زوليخة تصرخ بمرارة لتتساءل: "**لماذا يعاني البؤساء؟ لماذا يسحق الضعفاء؟**" ص 67 وتعود الشخصيتان إلى المشكلات ثانية وثالثة، فتهول القاصة، هذه المشكلات وكأنّ لا حل لها وهي صغيرة قياساً إلى فكر وشخصية الأبطال فنورة مشكلتها فراق خطيبها ثم الشائعات وفصلها عن العمل، وناصر مشكلته اختياره الخاطئ لامرأة صلبة حديدية لا مجال للعواطف عندها. ويكون التشابه أيضاً في القصتين أنّ البطلين يحمّلان نفسيهما مسؤولية كلّ شيء، فيكثران من الهموم ويصعّبان المشكلات ثم يأتي الحل سريعاً وتنتشر السعادة في النهاية، حيث تأتي نهاية القصتين تقليدية ومباشرة ففي القصة الثانية جاءت على لسان الراوي: "**ما يهمني الآن أنني أقف هاهنا على قمة فرحي، أسعد بالحياة لأجل هؤلاء جميعاً، فالحياة نهر، جميل لأن نكون نبعه الصافي**". ص 188.

هاتان القصتان من مجموعة أوجاع الذاكرة لجميلة طلباوي، مشبعتان بالسّرد واضحتان وضوح الأشياء تحت الشمس، ولا تضطران القارئ إلى قراءتهما أكثر من مرّة، أرادت القاصّة أن تعرّي قيماً سلبية في المجتمع وأن تدعو إلى التمسك بالأخلاق والحبّ الحقيقي والصدق من خلال التقاطها مشاهد اجتماعية في المجتمع العربي ومشكلات قد تكون عادية، أبطالها أناس مثقفون ولكنهم محطمون يغيب عنهم التصرف الصحيح.

استمرأت القاصة الخوض في التفاصيل عبر سرد طويل، وحشو لأحداث في فترة زمنية معينة، عانى منها البناء الدرامي للقصتين، وقد سوّدت صفحات عديدة بها ناسية أنّ البياض هو بياض قصّة وليس بياض رواية، تقول في بداية قصة شاء القدر: "**ما أريده الآن هو الإفضاء للورق كخط فاصل بيني وبين الصّمت، بيني وبين لحظة قد أعيشها في هذه الحياة، فحياتنا لحظات ندخر أحلاها لآخر أيامنا**"...

أمل دنقل
علامة فارقة على خارطة الشعر المعاصر

□ شعبان سليم *

من قلب الألم خرج إلى الحلبة عاري الصدر يلعن سجّانيه وجزّاريه، يفضح أسباب القهر والهزيمة. كان شاعر الموقف حتى غدت قصائده أشبه بمنشورات سياسية.

الانتماء القومي عنده جعل منه شاعراً عميقَ الانتساب للجذور الأصلية في شجرة الشعر العربي تمثل معنى الحقيقة العربية والوجود العربي؛ إذ يقول: "لا أستطيع الآن أن أبتدع حلماً وطنياً".

تتمحور أعماله حول موقف الدفاع عن قضايا الوطن والأمة. شبَّ مع نكبة فلسطين التي تجسد محنة العرب الكبرى، وتشكل التحدي الحقيقي لإثبات ما إذا كان هناك عرب أم لا؟

ظل ملتزماً حتى لحظاته الأخيرة مستصرخاً الأمة بصوت عالٍ:

"لا تصالح ولو توّجوك بتاج الإمارة"

بالرغم من أنه وظّف شعره لخدمة وطنه وقضايا شعبه، إلا أنه كان في الوقت ذاته يغامر شعرياً بتجريب أشكال مختلفة من التقنيات الجمالية حتى اكتملت في ديوانه **"العهد الآتي"** أو في قصيدته المشهورة "لا تصالح". وبقي متمسكاً بالشخصية التراثية تجسيداً لعصر التمزق والتشرذم والتهاوي؛ وهذا عنده موقفٌ وتعبير.

له عدة مجموعات شعرية، منها: "البكاء بين يديّ زرقاء اليمامة"، "تعليق على ما حدث"، "مقتل القمر"، "العهد الآتي"، مقتل كليب والوصايا العشر"، "أحاديث في غرفة مغلقة"؛ وقصائد كثيرة منشورة في الدوريات المصرية والعربية.

كان دائمَ الترحال من بلد لآخر، وتجربته هامة جداً وتعد ميّزة هامة في التجربة الشعرية العربية؛ لأنه قدّم مستوى مميزاً والشعرُ لديه موقفٌ من الحياة والمجتمع والكون.

حدود الشاعر دوائر عالمه الشعري بدقة بالغة، خاصةً دوائر الذات التي معظم قصائدها

* باحث من سورية

عن ذكريات حب قديم؛ وتأثره بالموت وتعاطفه مع الغابات لأنها نقية لم تخربها يد الإنسان، والبحث عن الذات، وحول الذكريات والتقوقع داخل دائرة الحب المغلقة؛ وهناك عدة دوائر.

دائرة المجتمع: حيث تجاوزها الشاعر بوعي رغم قصرها حين اكتشف نفسه مرتبطاً بقضايا الشعب انطلاقاً من مقولة: "وظيفة الشعر الأساسية هي ارتباطه بالناس" تولد شعرياً مع قصيدة (سبارتاكوس) الذي حرر العبيد وتحدى السلطة. ثم يصلب على أبواب روما. وهكذا وجد الشاعر بنفسه ثورةً على الطغيان والاستعباد، فيعري عهر السلطة وكبت حرية الشعب.

ويقدم قصائد الرؤيا التي تتجلى فيها "نبوءة" هزيمة حزيران، والتي زلزلت أركان العالم العربي حيث يتناولها بمبضع الجراح كاشفاً عن أسبابها إزاء أزمة وطنه؛ يحلم بإنقاذ قطرات الندى /الأرض السليبة/ فيصرخ مطالباً بإنقاذها؛ لكن: تُرى أين المنقذ؟

يحلم وينتظر المخلِّص بعد أن هالته حال الأمة التي سبق أن حققت انتصاراتها بحد السيف، وذلك بأسلوب واضح دون إغراق في الغموض؛ مرتبطاً بهموم المجتمع وقضاياه.

الإنسان لديه – وبعد أن تبلور عالمه الفكري - يغوص في الأعماق متسماً بالشمول والبساطة المتناهية؛ عبر مفردات جديدة.

اتسمت أعماله الأولى باستخدام الحوار والحكاية ورصد جزئيات مباشرة من الواقع الاجتماعي بشكل خاص؛ ثم يظهر وعيه الحاد بالتناقض فيهرب إلى التراث كقناع أساسي يطوعه لمتطلبات المشاعر، رابطاً عبر خيط الأصالة التاريخية والشعرية وبين المعاصرة الاجتماعية والفكرية والجمالية؛ وبرع في ذلك حيث يكافئ بين الدلالة التراثية والدلالة المعاصرة للمعطيات التراثية التي يوظفها.

ينطلق الشاعر من أقاليم /الفلسفة والفكر والأخلاق/ وهي أقاليم الحق والخير والجمال؛ مؤمناً بوظيفة الشعر الأخلاقية لأنها ـ في نظره ـ جوهر الخلود.

ومفهوم الشعر لديه متغير، لأن عناصره متغيرة من عصر لآخر، وجوهر التغير عنده حركة المجتمع الدائمة بما وصل إليه من تقنيات حضارية؛ بمعنى أن المعاصَرة غير منفصلة عن الأصالة لأن غرضهما الوصول إلى الحقيقة، مما فرض علية رؤية خاصة بالحق والخير والجمال ودفعه إلى البحث عن العدل. ويعي الشاعر هدفه الأخلاقي والمعرفي، حيث يستأصل الشر ليصل بالقارئ إلى حال من السمو بالنفس.

أمل دنقل منحاز وملتزم بجوهر الصدق، والصدق الحر في عنده يتوازى مع الحق /الحقيقة/ لتتمحور التجربة لديه مع /بنية الفكر/ في صناعة محتوى الرمز الشعري وتصبح هذه الرموز لديه اختزالاً وتكثيفاً لهما معاً؛ ويربط ما كان وما سوف يكون. وهو مواطن يتلمس الواقعية اليومية المُعاشة، ومفكر يخضع الظواهر السلوكية لنقد عقلي ينبثق عن موقف واعٍ ويسمو نحو الحرية بصنوفها؛ خاصةً ما يتعلق بتأصيل إنسانية الإنسان وتوكيدها.

ومن هنا تبدو عملية النقد الاجتماعي والشخصي نوعاً من الضرورة تترافق بظواهر الفعل السلبي أو النكوص العام وتتحول إلى رفض شخصي متصاعد يمثل الـ "أنا الجمعي" ضمن إطار طرح البديل فتأتي صرخته من قلب المعاناة لتمتد إلى محاكمة التاريخ وتطلق قرارات الخلاص.

ولا يبتعد الشاعر برموزه عن الكائنات الطبيعية، واضعاً اللبنة الأولى لعالم تشكيلي جديد له رموزه ودلالاته وعناصر تكوينه.

ورغم القهر الذي قدمه الشاعر، فإنه لا يكف عن الحلم. يرتدي قناع التاريخ (المتنبي - سبارتاكوس) ليقدم أنموذج التمرد اليائس.

ديوانه الأخير "أوراق الغرفة رقم/8" يمثل مرحلة هامة من تجربته الشعرية، إذ يعالج بأسلوب شعري بارع معركته الشخصية، معركة المرض الذي أصابه في سنواته الأخيرة؛ أهمها "قصيدة الزهور":

سلال الوردة

ألمحها بين إغفاءة وإفاقة

وعلى كل باقة

اسم حاملها في بطاقة

تتحدث لي الزهرات الجميلة

أن أعينها اتسعت دهشة

لحظة القطف .. لحظة العصف

لحظة إعدامها في الخميلة

فالزهرات تتحدث وتتمنى العمر وهي - كالإنسان - تتنفس وتجود بأنفاسها الأخيرة، ثم تحكي عن قاتلها في البطاقة. تحمل الزهرات روحاً إنسانية قادرة على التحدث وأعينها اتسعت. وسقطت وأفاقت، وهو ينصهر في الزهرات عبر التجسيم حيث يصل الاندماج إلى ذروته في الخاتمة؛ إذ فقدت الزهرات صفاتِ الزهرة بأكملها واكتسبت بدلاً عنها صفاتٍ بشرية.

يظل الشاعر -حتى لحظاته الأخيرة وعمره القصير وآلامه المحمومة - ملتزماً حتى الموت ومستصرخاً عالي الصوت في قصيدته الشهيرة: "لا تصالح":

لا تصالح

ولو توّجوك بتاج الإمارة

كيف تخطو على جثة ابن أبيك

وكيف تصير المليك على أوجه البهجة المستعارة

كيف تنظر في يد من صافحوك

فلا تبصر الدم في كل كفّ...

يشكل الزمن المحور الأساس لبنية القصيدة لديه، بدءاً من الزمن الحاضر إلى الزمن الماضي والمتصل بالحالي. أما المستقبل، فهو شبه مُغَيّب لديه والزمن المطلق موجود بشكل أقل؛ ليشكل ما يريده الشاعر ويلفت الانتباه إليه. وفي فترة مرضه، كتب قصائد عدة - مهمة جداً - حجبت عنه جائزة نوبل لما يحمل في شعره؛ وهو لا يأبه بمسألة الجوائز وتقديراتها "لأن هناك عوامل كثيرة مختلفة تتحكم في منحها" حسب قوله.

يقول: "نحن نعيش فترة تدهور ثقافي واجتماعي يتمثل في الأغاني الهابطة وفي نسبة توزيع الكتب الهابطة؛ وهي وجوه للتدهور الثقافي الذي نعيشه ونعانيه".

عن الحرية يقول: "حالياً هناك **فيتو** على كثير من الأفكار والاتجاهات في المجتمع، وهي ما أسموه بأزمة الشباب. ولخلق ثقافتنا، علينا استعادة ما كنا عليه من خُلق يتمثل في خلق حلم قومي وحلم وطني في نفوس الشباب؛ لأن الناس ليسوا مستعدين لأن يجوعوا أو يقدموا أيَّ تضحية في غيبة هذا الحلم مادام التكالب والنهب وسيلةً للحياة".

وهذا ما جعل المثقفين أحد أجهزة الحلم، لأننا لم نستطع أن نكون سلبيين أو إيجابيين؛ إنما نعيش كما يُرسم لنا.

ومن آرائه في الشعر:

- إذا كان الإيقاع عنصراً هاماً جداً من عناصر التوصيل بين الشاعر والقارئ، فلماذا نتخلص بأيدينا من هذا العنصر؟
- الفيصل في أي لون أدبي الوصول إلى الناس.

- المباشرة لا تلتصق بالشعر الحديث لأنه يتهم بالغموض دائماً.
- لا يوجد الآن لواءٌ للشعر في مصر أو سورية أو أي قطر عربي آخر. الحلم الوحيد الذي كان مسموحاً به في الفترة السابقة هو (حلم السلام)، وهو حلم إنساني جميل.
- أنا مع التزام الشاعر ولكنني ضد إلزامه.
- أنا ضد أن يكون الشاعر منتمياً لحزب أو جماعة سياسية، لأن الشاعر ليس بوقاً لأحد.
- شعري ليس غنائياً لأن كمية الأفكار والفكر فيه أكبر من أن تكون للغناء، فالغناء معنى بسيط مباشر المعنى.
- مسألة أن الشاعر "متنبي" ليست صحيحة تماماً. وقد نبعت قديماً حين كان الشاعر كاهناً. وإذا أردت أن أحدث عن المستقبل، فأنا أعتقد أنه سيكون فترة ضياع؛ بمعنى أنَّ مستقبلَ أمةٍ فقدت حلمها وهي محاطة بغزو ثقافي وفكري.
- لم أقف موقفاً في حياتي ندمت عليه. كل مواقفي كانت بناءً على قناعات داخلية، ولست منتمياً إلى جماعة أو تيار.

أمل دنقل شاعر متميز، كانت قطرات دمه خطوته إلى العالم وحزنه سفيراً إلى الكون؛ ليشكل نقطة فارقة على جبين الشعر العربي.

مراجع:

- الغرفة رقم/8، مجموعة دراسات لعدة أدباء، (فاروق شوشة، حسين عيد، مدحت عبد الجبار، د. محمد ياسر شرف، د. نصار عبد الله، د. فدوى مالطي، د. طه وادي).
- قصائد للشاعر.

□□

نساء (منزل الأقنان)

د. ثائر زين الدين *

المنزل

" منزلُ الأقنان "هو عنوان مجموعة الشاعر بدر شاكر السيّاب الثامنة، التي صدرت عام 1963 عن دار العلم للملايين في بيروت وطبعتْ غيرَ مرّة.

قصائدُ هذهِ المجموعة مكتوبة عامي 1962 – 1963 في بيروت ولندن ودرم، ومعظمُها كُتبَ في المدينتين الأخيرتين حينَ كانَ السيابُ يتلّقى العلاج بعون من المنظمة العالميّة لحريّة الثقافة بسبب فقرِهِ وعوزهِ. نظمَ الشاعرُ خلالَ ستةٍ وأربعينَ يوماً قضاها هناكَ ما لا يقلُّ عن أربعينَ قصيدة(1).. وكأنه أحــسَّ أنهُ في سباقٍ مع الموت. وقد ضمّت مجموعة " منزل الأقنان " معظم تلكَ القصائد؛ التي تُذكّر بصورةٍ ما بتجارب شعراء عرب قُدامى رثَوا أنفسهم لحظةَ اقترابِ الموت منهم، وهؤلاء كُثر، لكن واحدهم كانَ ينظم قصيدة واحدة، أو بضعة أبيات جريحاً ينتظرُ الموت، أو سجيناً ينتظرُ الإعدام وما إلى ذلك... أما هذهِ التجربة فتضعنا أمام ديوانٍ كاملٍ من هذا النوع، وقصائد ستضّم بعضها المجموعتانِ التاليتانِ للشاعر.

يبدو عنوان المجموعة غريباً لمن لا يعرف حياة السيّاب؛ فما من رابطٍ بين قصائدها وعنوانها، اللهمّ إلا قصيدة واحدة حملت العنوان نفسه، وهي ذاتها تظلُّ غامضة وغريبة ما لم نعرف أن "منزل الأقنان" هو التسمية التي أطلقها السياب نفسه على منزلٍ للخدمِ في بيت جدّه، أحبّهُ ولعبَ فيهِ مع الأطفال بعد أن تركَ دارَ أبيه، الذي تزوّج امرأةً أخرى وما مضى وقتٌ قصير على وفاةِ والدةِ بدر.

إذاً عاشَ الطفلُ في بيتِ جدّهِ لأبيه ترعاهُ الجدّةُ الطيبّة أمينة وتحميه، ولو حاولنا بعدَ ذلك أن ندركَ سبب اختيار هذهِ التسمية عنواناً لمجموعة الشاعر المثقلة بالألم والتوجع، وانتظار الموت تارةً والأمل بالشفاء منهُ تارةً أخرى، لما وجدنا إلا سببين اثنين: أهمّهما هو تمسك بدر – رغم مُعاناتهِ ومعرفتِهِ باقتراب الموت – بالحياة؛ عَبرَ التمسك بالمرحلةِ الأجمل والأحلى والأبعد عن

* شاعر وناقد من سورية.

المعاناة بأشكالها المؤلمة التي عرفها الشاعر، تلك المرحلة التي عاشها في منزل الأقنان تحدب عليه جدّته أمينة وترعاه، وربما أراد أيضاً أن يقول للبعض إنّهُ وهو الفقير البائس اليوم كان له أسرة لا تشكو من عوز، ولا تعاني من فاقة، بل كانت ذات خدمٍ وحشم.

وعلى كلِ حال فإن منزل الأقنان الذي أمسى خراباً اليوم، أعني زمن كتابةِ المجموعة كما عَبّر الشاعر نفسه:

" خرائب فانزع الأبواب عنها تغدو أطلالا
خوالٍ قد تصكُ الريحُ نافذةً فتُشْرعُها إلـى الصُبحِ
تطّلُ عليكَ منها عينُ بومٍ دائبِ النُّواحِ.
وسُلَّمُها المحطّمُ، مثلَ برجٍ دائرٍ، مالا
يئنُ إذا أتتهُ الريحِ تصْعَدُهُ إلى السطحِ
سفينٌ تعركُ الأمواجَ الواحهُ... " (2)

هذا المنزل، كانَ حافلاً بالحياةِ والمعاناةِ والحكايات الشعبيّة والولادات والوفيّات وهو يحنّ إليه ويتمسك بذكراه، كما يتمسك الغريق بقشّةٍ تطفو على سطحِ الماء:

" الا يا منزلَ الأقنانِ، كم من ساعرٍ مفتولْ
رأيتَ ومن خُطىً يهتزُّ منها صخرُكَ الهاري!
وكم أغنيةٍ خضراءَ طارتْ في الضحى المغسولِ
بالشمسِ الخريفيّة،
تحدُثُ عن هوىً عاري
كماء الجدولِ الرقراقِ! كم شوقٍ وأمنيّة!!
وكم ألمٍ طويتَ وكم شقيتَ بموقعٍ جاري؟!
وكمْ مهدٍ تهزهزَ فيكَ: كم موتٍ وميلادِ
ونارٍ أوقدتْ في ليلةِ القرُّ الشتائيّةْ.... الخ"(3)

لقد جاءت قصائد "منزل الأقنان" وما بعدها في المرحلة التي أنشب المرض فيها أنيابه بجسد السيّاب، أو لنقل إن تلك القصائد كانت وليدة الصراع مع المرضِ ثُم مع الموت فإذا بما سماهُ بعضُ النقّاد "ألم السيّاب الاجتماعي"(4) الذي كانَ وليد الحرمان والاضطهاد السياسي وما سَبباهُ من هروبٍ وتشرّد، سجن يخلي المكان لما يمكن أن نسميَه "الألم الفردي"، ومع أن الصورة ليست بهذهِ الميكانيكيّة الفجّة، لكننا بالتأكيد لن نسمَعَ ذلك الصوت ذاته الذي أنشَدَ من قبل:

" أكادُ أسمعُ العراقَ يذخرُ الرعودْ
ويخزنُ البروقَ في السهولِ والجبالْ
حتى البروقَ في السهولِ والجبالْ
حتى إذا ما فضَّ عنها ختْمها الرجالْ
لم تترك الرياحُ من ثمودْ
في الوادِ من أثرْ.
أكادُ أسمَعُ النخيل يشربُ المطرْ
وأسمَعُ القرى تئنُ، والمهاجرينْ
يصارعونَ بالمجاذيف وبالقلوعْ
عواصفَ الخليج، والرعودَ منشدين:
مطرْ...
مطرْ...
مطرْ... " (5)

لقد قهَرَ ألمُ المرضِ وإحساس الشاعر بأنّه أمسى وحيداً أمام مصيره المحتوم قوةَ الشاعرِ على الصمودِ ومتابعةِ درب النضال الشاق، الذي لا تتحمّلُهُ حتى الأجساد المعافاة الجبّارة.. فكيف بجسدٍ جَرّحته مباضعُ الأطباء وما عادَ يحملُ صاحبَهُ إلا على عكّازتين... لقد أضحى الألم في هذهِ الحالة ألمَ الشاعرِ وحده ما من أحدٍ يمكن أن يقاسِمَهُ إياه، وأصبحَ الموتُ المتربّص بهِ والقادمُ بعناد موته وحده أيضاً ولعلّ كل ذلك مُترافقاً مع موهبةٍ شعريّة فذّة مكّن السيّاب منَ أن "يرصدَ نفسَهُ لحظةً فلحظة وأن يسجّل شعراً ألوان

انفعالاتِهِ وظلالِها وتعرّجاتها وتناقُضاتها، بحيث يمكننا أن نعتبرَ شِعْرَهُ في هذهِ الفترة وثيقةً نفسيّةً وفنيّةً تصور العالمَ الداخلي لإنسانٍ أشرفَ على الموت ووثق من أنّه سيموت" (6). على أن هذا الرصد الذي نتحدّث عنهُ لم يكن تسجيلياً صرفاً ولم يكن على حساب فنيّات الكتابة، بل يمكن أن نرى بعد قليل أن ذلك الألم جَعَلَ الكثير من نصوصِهِ شديدة الخصب فنياً كما هي الحال في "سفرِ أيوب" على سبيل المثال... وما كان ليجعل الشاعر يغفل عما يدور في بلدِهِ، فها هو ذا وفي أشد لحظات المرضِ يكتبُ قصيدةً إلى العراق الثائر" بتاريخ 8 / 2 / 1963 من مستشفى سان ماري في لندن، يقولُ فيها:

"يا للعراق! أكادُ ألمحُ، عبْرَ زاخرةِ البحارْ

في كلِ منعطفٍ ودربٍ أو طريقٍ أو زقاقْ

عبرَ الموانئ والدروبْ!

فيهِ الوجوه الضاحكات تقول: قدْ هَرَبَ التتارْ

واللهُ عادَ إلى الجوامعِ بعد أن طَلَعَ النهارْ

طَلَعَ النهارُ فلا غروبْ!"

يا حفصةُ ابتسمي فثغركِ زهرةٌ بينَ السهوبْ

أخذتْ من العملاءِ ثأركِ كفُّ شعبي حين ثارْ

فهوى إلى سقرٍ عدوُّ الشعبِ، فانطلقت قلوبْ..." (7)

وكانَ قبلَ شهرٍ تقريباً ومن لندن أيضاً قد كتبَ وصيّتَهُ شعراً تحتَ عنوان "وصيّة من محتضر" وضمّها كسابقتها "منزل الأقنان" وفيها يقولُ مُقارِناً:

أينَ العراقُ؟ وأين شمس ضحاهُ تحملها سفينهْ

في ماءِ دجلةَ أو بويبٍ؟ وأين أصداءُ الغناءِ

....

إن متُّ يا وطني فقبرٌ من مقابركَ الكئيبهْ

أقصى مناي، وإنْ سلمتُ فإن كوخاً في الحقولِ

هو ما أريدُ من الحياةِ، فدى صحاراك الرحيبهْ

أرباضُ لندنَ والدروب، ولا أصابتكَ المصيبهْ!" (8)

يوصي أبناءَ بلدِهِ ألاّ يكفروا نعمَ العراق فهو خير البلاد نوراً وخُضرةً وماءً ويحذّرهم من أعداءِ البلاد:

"هي جنّةٌ فحذارِ من أفعى تدبُّ على ثراها

أنا ميّتٌ، لا يكذبُ الموتى. وأكفُرُ بالمعاني

إن كانَ غير القلبِ منبعها.

فيا ألق النهارِ

أغمر بعسجدكَ العراقَ، فإنَّ من طينِ العراقِ

جسدي ومن ماءِ العراقِ..." (9)

إذاً فالشاعرُ وفي أشد لحظات ألمِهِ الجسدي ورغم شعورِهِ بأن الموتَ قد أطبَقَ فكيه على جسدِهِ الضئيل المشلول ظلَّ مسكوناً بالعراقِ وشعبِهِ ومصيرِهِ، وقد يتجاوز حدودَ قُطرِهِ المحبوبَ ليشرف على بعض أقطار وطنه العربي الكبير كما رأينا في تحيّتِهِ إلى الجزائر "ربيع الجزائر" المكتوبة في بيروت في 7 / 7 / 1962 وهكذا فإن ألَمهُ الشخصي الفردي ظلَّ يفضي في حالاتٍ كثيرة إلى ألمِ بلادِهِ وناسِهِ، أو على الأقل ما كانَ رغم ثِقلهِ ليشكّلَ ستارةً كتيمة تمنعه من رؤية ما يعانيهِ وطنُهُ وأبناء جلدتهِ.

نساءُ "المنزل"

سيستغربُ من عَرَفَ السيّاب سيرةً حياتيةً وشعراً أن أضَعَ هذا العنوان لبحثي، أو لهذهِ الفقرة... فقد كانت حياةُ السيّاب فقيرة جداً بالمرأة، مع أن معظمَ شعرِهِ مبنيٌّ عليها، ومستوحى منها بصورةٍ أو بأخرى.

ولدَ السيّاب عام 1926 في قرية جيكور التابعة لولاية البصرة، وكان شديد التعلّق بوالدتِهِ التي اختطفها الموت، وتزوّج الوالدُ فعاشَ الطفلُ في كنَفِ جدّته، التي سرعان ما اختطفها

الموت هي الأخرى صيفَ عام 1942 فنكأ هذا الموت ألم الفقد من جديد، وقد كتبَ يومذاك إلى صديق له يصف ذلك: "هل يرضى الزمن العاتي. أيرضى القضاء أن تموت جدتي هذا الصيف، فحُرمتُ بذلك آخرَ قلبٍ يخفق بحبي، ويحنو عليَّ، أنا أشقى من ضمّت الأرض" (10)

إذاً هاهو السيّابَ يفقدُ أغلى وأحبَّ امرأتين إلى نفسه وهو بعد في مرحلةِ الطفولةِ والفتوّة؛ فإذا ما دخَلَ مرحلة الشباب "كان لا بُدَّ لإحساسه بفقد الحنان والحب من أن يحفزَهُ على البحثِ عن مُعادل، يعيدُ إلى نفسه الاتزان العاطفي، ويغمرُهُ بالعطف والحب معاً" (11).

ويأتي الحبُّ الأوّل على الأرجح في صورة إحدى بناتِ عَمّه (وفيقة) وليس عبثاً أن تكون أكبر منهُ لتقتربَ من صورةِ الأمّ، لكن بدراً يحبّها بصمت ودونَ أن تبادلَهُ الحب -على ما يبدو- فها هي ذي تتزوّج وكانت قد عانت مثلَهُ مرارة فقد الأم، ثُمَّ ها هي ذي تموتُ موتاً مفاجئاً في ميعة الصبا ليزدادَ ألمُ السيّابِ حرقةً جديدة، فيختزن ذلك ولا يبوحُ بهِ شعراً إلا في مرحلةٍ متقدمة بداية الستينيات، ولاسيّما في قصائد "المعبد الغريق" (12): شباك وفيقة – حدائق وفيقة... إلخ، بحيث يتمكن من أن يرقى بوفيقة المرأة إلى سُدّة الحلم والرمز.

ويسافرُ السيّابُ إلى بغداد ليدرسَ اللغة العربيّة في دار المعلمين العليا وهو يتحرّقُ شوقاً ليعيش حباً حقيقياً جارفاً، لكن خيباتِه تتالى بقدرِ ما تبدأ موهبته بالتألق والإفصاح عن نفسها، وإن كان قد محضَ حُبّه صادقاً لـ لبيبة زميلته في السنة الأولى والأكبر منهُ سناً بنحو سبعة أعوام فإنها لم تبادلهُ الحب، وكذلك كان شأن زميلتها التي لقبها الشاعر بالأقحوانة.

ويترك بدر فرعَ اللغة العربية بعد سنتِهِ الأولى فيه إلى فرع اللغة الانكليزيّة، وهناك يتعرّف **أليس** وتبدي الفتاةُ إعجابها بشعره وتلتقيه بشيءٍ من الحريّة في جنباتِ الكليّة وخارجها، فيظن أنها الحب الذي طالما تمنّاه ويسميّها "الهوى البكر" (13) ويكتب لها الشعر.

ويُفصَلُ السيّاب من الجامعة لمشاركتِهِ في أحد الإضرابات ويعود إلى جيكور ليكتشف أن حبَّ **أليس** له مجرّد وهم، وهي إنّما أحبّت شِعْرَهُ فيها وليس شخصه وتكشف خيباتِ السيّاب في الحب رسالتُهُ إلى صديقِهِ الشاعر الوسيم خالد الشوّاف الذي ظنّه في البداية لا يشكو من هزائم الحب مثلهُ، ثُمَّ اكتشف أنه ليس أفضل منه حالاً:

"هل أصدّق أنكَ لم تعرف الحب؟ أأنت مثلي لم تعرف فتاة بعينها؟ أأنت مثلي محروم العاطفة، لا يرى قلباً يخفق بحبّه؟ أرجو ألاّ تكون مثلي، لقد مرت السنون وأنا أهفو إلى الحُب لكن لم أنلْ منهُ شيئاً، ولم أعرفه" (14)، ويأتي الاعترافُ الآخر شعراً وبعد زمنٍ غير قصير، حين يخاطب الشاعر زوجته وقد أشرفَ على الموت في 19/ 3 / 1963:

"وما من عادتي نكرانُ ماضيَّ الذي كانا،
ولكنْ... كلُّ من أحببتُ قبلكِ ما أحبّوني
ولا عطفوا عليَّ؛ عشقتُ سَبْعاً كنّ أحيانا
ترفُّ شعورهنَّ عليَّ، تحملُني إلى الصينِ
سفائنُ من عطور نهودهنَّ، أغوصُ في بحرٍ من الأوهامِ والوجدِ
فالتقطُ المحارَ أظنُّ فيه الدرَّ ثمّ تُظلّني وحدي
جدائلُ نخلةٍ فرعاءْ..." (15)

إذاً أحبَّ سبعاً من النساء، لكنهنّ ما بادلنهُ الحب، ولا حتى الحنو والعطف ومنهنّ بالتأكيد "لميعة" التي سيذكرها الشاعرُ في "منزل الأقنان" وكان من قبل قد خصّها بديوان كامل "أساطير" فقد قالَ مصطفى أخو الشاعر في وصف علاقة

أخيهِ بها: " إنني لا أدعي العلم بالمغيّبات، وأسرار الصدور، ولكن شواهد الحال كانت تقنعني أنها تجامله أو إن شئت تعطف عليه" (16).

أما وقد تناولنا بإيجاز النساء اللواتي عرفهن السيّاب وأحبّهن، وأثّرنَ بصورٍ، عديدة في حياتِهِ وشعرهِ فلنحاول بالاستفادة من ذلك الحديث عن نساءِ "منزل الأقنان" وعن حضورهنَّ في القصيدة؛ طبيعة هذا الحضور وماهيته، وما يفيد خلال ذلكَ كلّه في إغناء النص جمالياً!

حضرتِ المرأةُ في المجموعة موضوع البحث على هيئتين: مَرّة بشكلٍ صريحٍ وباسمها الحقيقي أو مغفلة الاسم، ومرة بقناعها الأسطوري، أو بقناعها المأخوذِ من الموروثِ الديني. ولنحاول معاً رصد هذين التمظهرين.

أ ـ حضورُ المرأة الصريحُ باسمها الحقيقي أو مغفلة الاسم:

في جميع قصائد " منزل الأقنان " صراعٌ عبثيٌ بين الموت، الذي يشبه وحشاً شرساً يمسك بطرفٍ من جسد السيّاب ويشدّ بهِ نحو القبر، وذبالة الحياة التي لم تنطفئْ بعد وهي تشد على كللٍ بطرفٍ آخر من جسد الشاعرِ مُحاولةً إبعادهِ عن القبر، وفي غمرةِ هذا الصراع تظهر بضع نساءٍ تصبحُ بعضهن رمزاً للموت، أو مؤشراً عليه، في حين تصبح سواهن رمزاً للحياة وكما قلتُ من قبل ستظهر هذهِ المرأة أو تلك سافرة الوجه واضحةً تماماً باسمها الحقيقي حين تقتضي رغبة الشاعر ذلك، وقد تتخفى هذهِ أو تلك خلفَ قناعٍ ما، لكنّ هذا القناع يظلُّ شفافاً يمكن للقارئ أو الباحث أن يرى بسهولة المرأة التي تغطي وجهها به.

1 - من الوجوه كثيرة البزوغ في قصائد المجموعة **وجهُ الأم** الذي يظهر صريحاً جلياً ويأتي على الأغلب داعياً الابن إليه وطالباً أحياناً العون والمساعدة على تحمّل عالم الموت، كما في قصيدة "نداء الموت"، حيث يتصاعدُ صوتانِ متباينانِ كلٌ منهما يدعو الشاعر إليه. الصوت الأوّل هو صوت أسلاف الشاعر وهم ضبابيون غائمون:

" يمدّونَ أعناقهم من ألوف القبور يصيحونَ بي:

أن تعال،

نداءٌ يشقُّ العروقَ، يهزُّ المشاشَ، يبعثرُ قلبي رمادا" (17)

وبين هذهِ الأصوات يتضحُ صوت الأم:

" وتدعو من القبرِ أمي: " بُنيَّ احتضني فبردُ الردى في عروقي

فدفئْ عظامي بما قد كسوتُ ذراعيكَ والصدرَ، واحمِ

الجراحْ

جراحي بقلبكَ أو مقلتيكَ ولا تحرفنّ الخطى عن طريقي" (18)

وبالمقابل يعلو صوت الحياة ممثلاً بدعوةِ ابنه الصغير غيلان:

" وبي جذوةٌ من حريق الحياة تريد المحالْ.

وغيلان يدعو: أبي سِرْ، فإنني على الدربِ ماشٍ أريدُ

الصباحْ."(19)

لكنّ الغلبة واضحة، والشاعر يُقّر بها وهو الحيُّ حتى لحظةِ الكتابة:

"... وباقٍ هو الليلُ بعد انطفاءِ البروقِ

وباقٍ هو الموتُ، أبقى وأخلدُ من كل ما في الحياةْ.

فيا قبرُ افتح ذراعيكَ..

إني لآتٍ بلا ضجّةٍ، دونَ آهْ " (20)

ويتكّرر المشهد نفسه تقريباً في قصيدة " أسمعُهُ يبكي " المكتوبة في بريطانيا - درم 9/ 1/ 1963 أي بعد سبعة أشهر من القصيدة السابقة.

هنا يفتتحُ القصيدة صوت غيلان حزيناً باكياً منتظراً والده الذي ينبغي أن يعود مُعافىً من رحلة العلاج:

"أسمعُهُ يبكي، ينادي

في ليليَ المستوحدِ القارسْ،

يدعو: "أبي كيفَ تخلّيني

وحدي بلا حارسْ؟".

غيلانُ لم أهجركَ عن قصْدِ...

الداءُ ياغيلان أقصاني" (21)

ويجيبُهُ الشاعر إنه ما سافَرَ إلى بلادِ البردِ والضبابِ طائعاً، وإنه يعد الساعات بين نهارٍ مملٍ وليلٍ باردٍ، وفي الآن نفسه يعدّ القروش القليلة في جيبه، التي لن تشتري لهُ الحياة، ثُمَّ ها هو ذا يرى نفسه وقد هبطَ إلى قبو المستشفى حيثُ تحفظ جثث الموتى بانتظار من يأتي من ذويهم لأخذها، ولكن هذا القبو يصبح دهليزاً ليس فقط إلى موتى مستشفى درم بل إلى عالم الموت كلّه، ويشعرُ الرجلُ بالخوف والرهبة فماذا لو انفتحَ البابُ فعلاً:

"ياويلتي إن يُفْتَح البابُ

فأبصرُ الأمواتَ من فرجتِهِ

يدعونني: "مالكَ ترتابُ

بالموتِ؟ في هجعتِهِ

ما يعدلُ الدنيا وما فيها:

دفءٌ، نعاسٌ، خَدَرٌ وارتخاءْ" (22)

ويوشكُ الشاعرُ فعلاً على عبورِ البرزخ بين العالمين وهو على حالِهِ من الرعب، لكنه في اللحظة نفسها يشعُرُ بكفِ أمّه يمتدُ نحوَهُ مهدئاً مطمئناً، فعالم الموتِ ليس كما يبدو للأحياء! إنهُ عالمٌ يتحرّر فيه المرءُ من متطلباتِ الدنيا كلها ومن همومها ومن أوجاعِ أمراضها الفتاكة:

"تمتدُ نحوي كفُّها، كفُّ أمي بين أهليها:

"لا مالَ في الموتِ، ولا فيهِ داءْ" (23)

وحين يوشكُ الولدُ أن يُسْلِمَ جسده ليد الأم، تسدُّ البابَ يدُ الطبيب وقد تركَ مبضعُهُ ألماً في الجسد قادراً على إقناعِهِ أنّه مازال حيّاً... وأن الموت لم يأتِ بعد، ربما في الأيام القادمة:

"ثم تسدّ الباب كفُّ الطبيب

تجرح في جسمي

وهاتفاً باسمي

أسمع صوتاً ناعساً، قد أُجيبْ

فيهزَم الموتُ على صوتي؛

وربّما استسلمت للموتِ!(24)

2 - الوجه الأنثوي الثاني الذي يطلُّ لمرّةٍ واحدة في المجموعة، بعد أن شغلَ ديواناً كاملاً صدر عام 1950 هو **وجه لميعة**، رفيقة الشاعر اليساريّة في غمرةِ نشاطٍ سياسيٍ مشترك تمثّل في وثبة كانون 1948 رداً على معاهدة بورتسموث؛ يوم خرج معظم العراقيين في مظاهرات غاضبة ضد الإنكليز (25). لميعة هذه فتاةٌ جميلة ذات شعر أسود مسترسل وعينين زرقاوين، وقد أحبّها الشاعر حبّاً جمّاً، لكن الاختلاف في الدين حال دون ارتباطهما كما جاء في استهلال صغير لديوان أساطير، استهلال مغطّى بغطاء أسطوري:

"وقف اختلافهما في المذهب حائلاً بينهما وبين السعادة.... فآلى هو أن يلعن الأوثان" (26)

و أكّد ذلك د. إحسان عبّاس في كتابه عن الشاعر (27)

إذاً ها هوذا وجه لميعة يبزغ أمام الشاعر في لندن بعد حوالي عشرين سنة من حبّه الفاشل، والسبب بسيط وعادي، لقد مرّت به امرأة تشبهها:

" ذكرتك يا لميعةُ الدجى ثلجٌ وأمطارُ،

ولندنُ مات فيها الليلُ، مات تنفّس النور.

رأيتُ شبيهةً لك شعرها ظلمٌ وأنهارُ،

وعيناها كينبوعين في غابٍ من الحور.

مريضاً كنتُ تثقل كاهلي والظهر أحجارُ.

أحنُّ لريف جيكور...... "(28)

ثمّ يتذكّر شيئاً من ملامح المرأة ومن لحظة الوداع بينهما بكل حُرقتها وألمها على العاشقين كليهما:

" ذكرتُ يديك ترتجفان من فرَقٍ ومن بردٍ

تنزُّ به صحارى للفراق تسوطها الأنوار.

ذكرت شحوبَ وجهكِ حين زمّرَ بوقُ سيّارهْ

ليوذن بالوداع. ذكرتُ لذعَ الدمع في خدّي

ورعشةَ خافقي وأنين روحي يملأُ الحارهْ

بأصداء المقابر. والدجى ثلجٌ وأمطار. " (29)

لكن هل الدافع الوحيد لكتابة هذه القصيدة هو رؤية امرأة إنكليزية تشبه لميعة ؟! ولماذا جاء النص تحت رقم (8) من سفر أيوب؟ ! وكان وجه امرأة أخرى هي زوج الشاعر يسيطر على النصوص كلها وعددها (10).

الأسباب العميقة – ولا شك – تتجلّى في أنّ حب الشاعر هذه المرأة لم يكن عارضاً، كما هي الحال مع غيرها ممّن أحب، والقارئ يعلمُ أنّ القصص ذات النهايات الحزينة التي يعيشها الأديب عموماً والشاعر على وجه الخصوص هي التي تجعله يبدع أفضل نصوصه، في حين أن الحكايات السعيدة والحوادث المفرحة تذهب على الأغلب أدراج الرياح !

لميعة كانت قريبةً جداً من نفس الشاعر عقيدةً فكريّة، وإبداعاً وهي تعرفُ قريته جيكور وقد حدث وزارته فيها، ورافقته في رحلةٍ في النهر ولكل هذا يأتي استحضارها من قبيل التمسك بلحظات الحياة التي لا تنسى، يوم كان الشاعرُ معافىً قادراً على الحب، من قبيل التمسكِ بجيكور والعراق من خلال كل من يربطه بهما وهما يوشكان على الفرار من بين أصابعه وأجفانه.

3 - **المرأة الثالثة** والأكثر حضوراً في هذهِ المجموعة وما تلاها هي **إقبال زوج الشاعر**، الفتاةُ الريفيّة من أبي الخصيب، التي تزوجها عام 1955، وأحبّتهُ وأخلصت لهُ، في حين خَذَلَهُ سواها !

وقد ظلّت إقبال في نصوصه جميعها رمزاً لاستمرار الحياة، ظلتْ أملاً ينبثق فجأة؛ فيجعل الشاعر يتذكر كل ما وفرته له هذهِ المرأة، ما عوّضته به عن إخفاقاتِهِ القديمة وما يمكن أن تمنحهُ إياه، من حبٍ ودفء وحنو:

"خذيني فإني حزين

ولا تتركيني على الدربِ وحدي

أسيرُ إلى المجهلْ:

وكانت دروبي خيوطَ اشتياق

ووجدٍ وحبٍ

إلى منزلٍ في العراق

تضيءُ نوافذهُ ليلَ قلبي،

إلى زوجةٍ كان فيها هنائي

وكانت سمائي

كواكبها ترسم الدربَ، دربي.

وهبت عليها رياحٌ سموم.

تبعثرُ خيطانَ تلك الدروب البعيدة،

فعادت جذىً كلُّ تلكَ النجوم " (30)

وسنلاحظ أن استدعاء إقبال باسمها أو لقبها يستدعي في جسد الشاعر وروحه قوى الحياة جميعها بما فيها الرغبة الجنسية. ويصبحُ تشهي المرأة المحبوبة دافعاً لإبداعِ نصٍ جديد على أدب السيّاب نفسه، وعلى دخولِ عالمٍ جديدٍ جميل، لنقرأ من القصيدة نفسها " **خذيني** ":

" أما تعلمينَ بأني تشهيتك البارحةْ

أشمُّ رداءكِ حتى كأني

سجينٌ يعود إلى دارهِ يتشقُّ جدرانها:

هنا صدرها، قلبها كان يخفقُ – كانَ التمني

يدغدغه، يشعلُ الشوقُ فيهِ إلى غيمةٍ رائحه

لأرض الحبيب: ستتضحُ أركانها

بذوبِ نداها.

تشهيتك البارحةْ

فقبلتُ ردنَ الرداء: هنا ساعداها

هنا إبطها، يا لكهفِ الخيال

ومرفأ ثغري إذا جرفتهُ رياحُ ابتهال

ودحرجهُ مدُّ شوقٍ ملحٍ، وقد حارَ فيهِ السؤال:

" تحبينني أنتِ ؟ هل تخجلين؟ " (31)

لقد رأينا في هذا المقبوس مقدار الشوق والرغبة اللذين بعثتْهُما رائحة رداء المرأة المحبوبة في الشاعر فأصبحَ كل موضعٍ صغير منه دنيا من الرؤى الخلاّبة والمشاعر الفيّاضة، التي تعبر عنها لغة مجازيّة عالية غنيّة بالصور والاستعارات والتشابيه، وسيلفتُ انتباهنا – في هذهِ القصيدة وغيرها – خوف قابع في أعماق الشاعر من أنّه غير محبوب، وقد ازداد هذا الخوف الآن بسبب مرضِه المزمن وسوء حالته؛ فأصبحَ يخشى أن تكون الشفقة قد لبست ثوب الحب عند امرأتِهِ، وأن يكون الرثاء لحالِهِ قد تقنّع بقناع العشق، ولذلك رأيناهُ يُلح في سؤالِهِ عن ذلك:

" تحبينني أنتِ؟ هل تخجلين؟

أم استنزفت شوقك الكبرياء

فلم يبقَ إلا ابتسام الرثاء؟

أترثين لي أم ترى تشفقين

على قلبك انهدّ تحتَ الصليب المعلق في صخرة الكبرياء؟"(32)

ويزدادُ الشوقُ والحنين إلى الزوجة تأجُجاً ويذكرها باسمها في أكثر من قصيدة ولاسيما حين يخاطبها من مدينةِ الضباب ـ ويصبحُ دمُ الشاعر ـ بكل ما يعنيه الدم من سببٍ للحياة، وأصلٍ لها – هو الذي يشدّه إلى وجه المرأة... تصبح ذرات ذلك الدم وقطراته مجذوبةً إلى تلك الملامح التي ودّعته على أرض المطار وتلاشت...

" إقبالُ... إنَّ في روحي لوجهكِ انتظار

وفي يدي دمٌ، إليكِ شدّهُ الحنينْ

ليتك تقبلينْ

من خلل الثلج الذي تنثّهُ السماءْ

من خللِ الضبابِ والمطرْ" (33)

4 - وبين الوجوهِ السابقة القريبة جداً من الشاعرِ والحميميّة ينبزغُ لمرّة واحدة وبصورةٍ عابرةٍ وجهُ " " حفصة " البعيد والمحايد، وهي فتاةٌ عراقيّةٌ من الموصل، يذكر الشاعرُ في هامش" قصيدةٍ إلى العراق الثائر " أنها واحدة من ضحايا نظام عبد الكريم قاسم، فقد صلبها عُملاؤه ومثلوا بها "(34). وحين يصلُهُ خبر سقوط نظام قاسم يطيرُ فرحاً، ويشعر أن هذا الخبر هو الشفاء من مرضه القاتل:

"هرع الطبيب إليّ وهو يقول:" ماذا في العراق؟

الجيش ثار ومات " قاسم ".... – أي بشرى بالشفاء!

ولكدت من فرحي أقوم، أسير أعدو دون داء. " (35)

ويستذكر الصبية حفصة ويزف لها بشرى الخلاص، وبأن الشعب قد أخذ بثأرها ممن نكلوا بها:

" يا للعراق أكاد ألمح عبر زاخرة البحار"،
في كل منعطفٍ ودربٍ، أو طريق، أو زقاق
عبر الموانئ والدروب"،
فيه الوجوه الضاحكات تقول: " قد هرب التتار"
والله عاد إلى الجوامع بعد أن طلعَ النهار،
طلع النهار فلا غروب ! "
يا حفصةُ ابتسمي فثغركِ زهرة بين السهوب،
أخذت من العملاء ثأرك كفٌّ شعبي حين ثار....."(36)

والخطاب في هذه القصيدة مباشر صاخب، تتدفق العبارات فيه تدفقاً خطابياً بسبب شدّة انفعال الشاعر وحماسته، وهذا ما جعل حضور حفصة حضوراً آنيّاً ولغايةٍ واحدة سرعان ما استنفدها الشاعر.

ـ وقد تحضر امرأةٌ في النص دونَ اسمٍ أو لقبٍ يدلُّ عليها فيذهبُ القارئُ في الظنونِ والتخمينات، كما هي الحال في قصيدة " هدير البحر والأشواق " المكتوبة في بيروت 1 / 7 / 1962 أي عندما كان - على الأرجح - يعالج على يد الطبيبة الألمانية، التي قالَ عنها: " كان ذلك الحب هو الذي شفاني لا أدوية الطبيبة الألمانية الحقيرة. شفاني حُبُّها كما شفى الشاعر براونِنغ الشاعرةَ الإنكليزيّة من الكُساح بعد أن ظلت تعاني منهُ لمدة عشرين عاماً. لم تدم فترة لقائنا سوى عشرين يوماً.... " (37)

فهل يسوّغ لنا كلام الشاعر هذا الظنّ أن تلك الطبيبة هي بطلةُ القصيدة:

" يودُّ القلبُ لو حطَّمتِهِ، لو حطّمتْ خفقاتُهُ شفتيكِ
والكتفينِ والصدر،
ولو ذرّتكِ من زفراتيَ الحرّى
رياحُ الوجدِ والحرمان. وآ لهفي على عينيكِ
ليتهما تمرّانِ
بدمعٍ أو بإشفاقٍ على صحراءِ حرماني
لينبتَ في مداها الزهرُ. ليتهما تمرّانِ،
بما نسجَ التأمّلُ من غيومٍ فيهما حيرى... " (38)

وتأخذ القصيدة بعد قليل بُعداً جنسياً، فيهِ ما فيهِ من رغبةٍ جسديّةٍ بالمرأةِ موضوع القصيدة:

" يودُّ القلبُ لو....
ولو عرّاكِ، لو ذرّاكِ، لو أكلتكِ أشواقي
ولو أصبحتِ خفقاً أو دماءً فيه أو سِرا...
وأنتِ حبيبتي أفديكِ، أفدي خفقَ جفنيكِ
وما نفضنا من السُحبِ
وأفدي خفقَ نهديكِ
على قلبي "(39)

ـ ونقفُ أمامَ حالةٍ مُشابهةٍ في القصيدة السادسة من "سِفر أيوب" المكتوبة في لندن 31/ 12 / 1962، وإن كانت القصيدة قد بدأت بتخيّلِ جسدِ امرأةٍ عارٍ تشكّلهُ ألسنة اللهبِ في المدفأة:

" خيالُ الجسدِ العاري
يطلُّ عليّ محمولاً على موجٍ من النارِ
من المدفأةِ الحمراءِ، ذاكَ الرّحم الضاري"(40)

فإننا وعلى مشارف نهاية القصيدة نفهم أن المعنيّة بها هي إقبال زوج الشاعر وليسَ سواها، ولاسيما حينَ يقول:

" بحارٌ بيننا: ليلانِ من مُدنٍ وأمطارِ
وإنكِ منكِ أقربُ، أنتِ بعضُ دمي،
خيالي أنتِ، أمنيات عمري... كل أمنيّة

بعاطفتي تُحرِّكُ لا عواطفك الأنانية.
علامَ مددتِ بحراً بيننا، دنيا جليديّة
أعانقُ في دُجاها جسمكِ العاري..." (41)

لكن الجميل في النص سواء - وعى الشاعر ذلك أم لا - أنه خلقَ هذا الجسد المندفِع نحوه من اللهيب، من حُمرةٍ وصفرة النار الدافئة بكل ما يوحي به ذلك من تأجج الرغبة، في حينَ كانَ جسده يمثّلُ هذهِ المرّة القطب الآخر الأزرق البارد بسبب مرضِهِ الذي أقعَدَهُ وجعله عاجزاً... وأكدَ - ربّما - دونَ أن يدري على فِعلِ الحياةِ الناتجِ عن ممارسةِ الحب من خلال مفرداتٍ كثيرة، منهما مفردة "الرحم"، فالشاعر من وراء كل ذلك لا يسعى إلى ممارسة جنسٍ ربما لن يقدر عليه، بقدر ما يوحي بأنّه حتى باقترابِه من الموت إنّما هو يقترب من تلك الرحم الواعدة بالحياةِ، الواعدة بالولادة والتجدّد.

إنّه بقدرِ ما يبدو ظامئاً متعطشاً إلى المرأة وممارسة الحب معها، فإنه يعبرُ عن ظمئهِ وتعطشهِ إلى الحياة التي لم يعشها كالآخرين، ولم يشبع منها وهو الأجدر بها.

ـ وفي قصيدةٍ بعنوان "القصيدة والعنقاء" يصبحُ غياب الأنثى نذير موت مؤكّد، أية أنثى؛ سواء كانت زوجة أو غانية.. فها هي ذي مرأةُ غرفتِهِ الجديدة - التي نقلوا إليها جنازته على حد تعبيره - لا تعكس صورةَ أحد. الجثّةُ اليابسة المهدمة تُرفعُ إلى أعلى بقدرة قادر - كما في الحلم - وترنو إلى الجدرانِ والأثاث والزوايا المظلمة لكنها لا تحسُّ بحضور أية روح:

"وصفحةُ المرآةِ ما لها تُطِلّ خاوية
ما أثمرت بغانيةْ،
بالشفة المرجانِ
تُثيرها، كالشفقِ العينانِ
وبالنهودِ العارية" (42)

وأمام هذا الغياب البارد للمرأة، واهبة الحياة ومصدرها، سيعرّشُ الموت في حنايا الغرفة، بل في أصقاع العالم كلّه وينتشر الصقيع والظلام، حتى أن الله نفسه سيشعر بالسأم والفزع ممّا آلت إليه الأمور؛ وتبدع مخيّلة السيّاب صورةً مدهشة غريبة عن حالة الموات التي يركن إليها حتى الرب:

"كهذه المرآة
ستصبح الأرض بلا حياة.
وفي الليالي الداجيةْ،
في ذلك السكون ليس فيهِ
إلاّ الرياح العاويهْ
سيفزع الله من الأموات
ويسحب الموتَ ويغفو فيه
مثل دثار في الليالي الشاتيةْ" (43)

ـ وما يلفت انتباه الدارس أن حضور المرأة المجهولة الهويّة في نصوص المجموعة جميعها يبقى على الأغلب مستلهماً أو متأثراً بحضور إقبال، ولاسيما حين يأتي المشهد ليعبّر عن "الانتظار" أو ترقّب عودة الزوج، كما نلمح أيضاً إلى جوار إقبال حضوراً لغيلان وندائه المعهود "بابا"، لنقرأ مثلاً المقطع قبل الأخير من قصيدة "ربيع الجزائر" المكتوبة في بيروت 7/ 6 / 1962، والتي تتحدّث عن الموت والخراب صنيعةِ المستعمر الفرنسي هناك، ثم عن الثورة الشعبية، المشهد يصوّر انتظار أسرة جزائرية عودة المجاهد من أرض المعركة:

"..... لعلّ المجاهد بعد انطفاء اللهيب وبعد النوى والعناءْ
يعود إلى الدار يدفن تحت الغطاءْ
جراحاً، يفرّ إليه الصغار ترفرف أثوابها
يصيحون "بابا" فيفطر قلبُ السماءْ

وماذا حملت لنا من هديّة ؟ "

غداً ضاحكاً أطلعته الدماء" "

وكم دارةٍ في أقاصي الدروب القصيّة

مفتّحة الباب، تقرعه الريح في آخر الليل قرعا

فتخرج أم الصغار

ومصباحها في يدٍ أرعش الوجد منها،

يرود الدجى، ما أنارْ

سوى الدرب قفر المدى، وهي تصغي وترهف سمعا

وما تحمل الريح إلاّ نباح الكلاب البعيد

فتخفت مصباحها من جديد" "(44)

هل الصورة التي رسمها الشاعر هي صورة عودة مجاهدٍ في الثورة الجزائرية إلى بيته؟!

وهل صورة الأطفال يصيحون "بابا" فيفطر صياحهم قلب السماء هي صورة أطفال ذلك المناضل؟! وأخيراً هل صورة المرأة المترقبة المنتظرة هي صورة زوج الرجل المقاتل؟!

بالتأكيد لا! حتى ولو حاول الشاعر أن يقنعنا بذلك، لقد خرجت هذه المشاهد الأليمة من أعماق وجدانه لتصف حاله إن كتبت له العودة إلى بيتهِ، فمشهد الرجل الذي يندسُ تحتَ الغطاء، هي صورةُ السيّاب المريض الواهن القوى وليست صورة المقاتل، والأطفال ليسوا سوى أطفال السياب فكم ردَّدَ غيلان ذلك النداء وكم سجّله الشاعر في قصائدهِ السابقة واللاحقة، أما صورة المرأة فهي إقبال دون أدنى شك، وهي صورة أكثر الشاعر من استخدامها والبناء عليها، "المصباح في يدٍ راعشة"، و"المدى المقفر"، و" الريح ونباح الكلاب".... إلخ.

ب – حضور المرأة بقناعها الأسطوري والديني:

السيّاب من أسبق الشعراء العرب إلى استخدام الأسطورة في الشعر ومن أكثرهم استحضاراً لها، ولقد استقدمها من تراثِ شعوبٍ وأممٍ كثيرة، فرأينا في نصوصه الأساطير الإغريقية والرومانية والبابلية والسورية القديمة والمصريّة الفرعونيّة والهنديّة والعربية وغيرها، ولقد كانت بواعث توظيف الأسطورة عند السيّاب عديدة أهمها البواعث الفنيّة والثقافيّة والنفسيّة أو الوجدانية، وقد أجاب ذات يوم عن تساؤل البعض حول لجوئه إلى الأسطورة والرمز، فقال: "هناك مظهرٌ مهم من مظاهر الشعر الحديث: هو اللجوء إلى الخرافة والأسطورة، إلى الرموز. لم تكن الحاجة إلى الرمز، إلى الأسطورة أمس مما هي اليوم. فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه، أعني أن القيم التي تسوده قيم لا شعرية. والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح.

وراحت الأشياء التي كان في وسع الشاعر أن يقولها، أن يحوّلها إلى جزء من نفسه، تتحطم واحداً فواحداً، أو تنسحب إلى هامش الحياة. إذاً فالتعبير المباشر، عن اللاشعور لن يكون شعراً فماذا يفعل الشاعر إذاً ؟ عاد إلى الأساطير، إلى الخرافات التي ما تزال تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءاً من هذا العالم. عاد إليها ليستعملها رموزاً، وليبني منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد، كما أنه راح من جهة أخرى، يخلق أساطير جديدة، وإن كانت محاولاته في خلق هذا النوع من الأساطير قليلة حتى الآن (45)"

ولقد تمكّن السيّاب في قصائد كثيرة أن يتعامل مع الأسطورة كأداة تعبيرية، فعبّر بها، متجاوزاً الوقوع في إسارها والتعبير عنها. لكن هذا لا يعني أنّه وفّق دوماً إلى ذلك، فقد أكثرَ أحياناً من الرموز الأسطورية في نصٍ واحدٍ ولم يترك لكلٍ منها فضاءَه الحيوي ليتحرك فيه، ولجأ إلى بعض الأساطير الغريبةِ عن وجدان شعبه والمجهولة من قبل حتى مثقيفه ممّا اضطرّهُ إلى إفراد هوامش لشرح تلك الأساطير، كما أحسسنا في بعضِ نصوصهِ أن الأسطورة لم تؤد

غايتها الفنيّة وأصبحت عالة على النص وبقيت عموماً صورة ألصقت لصقاً عليه من الخارج.

ـ المرأة ذات القناع الأسطوري:

كنتُ قد بيّنتُ أن قصائد "منزل الأقنان" هي قصائد تنتمي إلى المرحلة الأخيرة في حياة الشاعر، وقد كتبها خلال فترة قصيرة وكانَ في بعض الأيامِ يكتبُ نصين، لكنَّ ما ميّز هذهِ المجموعة هو نجاحُ صاحبها في استدعاء الشخصياتِ الأسطوريّة والتراثيّة عموماً، فقد اختار منها ما هو أقربُ إلى روحِهِ ووجدانه، وما هو أقدر على التعبير عن الحال التي يعيشها الشاعر، والتي يريد للشخصيّة أن تعبّر عنها وتنهض بمراميها وغاياتها، وجاء كل ذلك بصورةٍ عفويّةٍ بسيطة لا افتعال فيها ولا تكلّف ولا استعراضاً ثقافياً؛ وكيف للشاعر أن يفكّرَ بذلك وهو قابَ قوسينِ أو أدنى من الموت.

الشخصية الأسطوريّةُ الأولى التي استدعاها السيّاب في مجموعتِهِ المذكورة وتقنّعَ بها بصورةٍ ناجحةٍ هي "**السندباد**"، وهي كما نعلم قادمة من الموروث الحكائي الثقافي العربي؛ وكان ذلك حين رأى نفسه يشبهُ تماماً هذهِ الشخصيّة في ترحالها، فقد قذفت بهِ الرياح إلى بيروت، ولكن علاجه هناك لم يكن مجدياً فإذا بهِ يسافر إلى لندن ودَرَمْ ثم إلى باريس، وكان تقمصُ هذهِ الشخصيّة يشي أيضاً بأملٍ، واضح تارةً وأخرى خفي بأن الشاعر سيعودُ من ترحالهِ سالماً مُعافى؛ وحينَ أحس الشاعر الذكي الموهوب أن شخصية السندباد غير كافية من خلالِ صفاتها في سياقِ الحكاية بدأ الشاعرُ يكسوها بصفاتِ **أوليس ملك إيثاكة**، أحد قادة الإغريق في حربهم على طروادة، الذي تاهَ في البحار في رحلةِ العودة مع عددٍ من محاربيه وتقاذفتهم الأمواجُ؛ تُلقي بهم على هذا الشاطئ أو ذاك، وعلى هذهِ الجزيرة أو تلك عشر سنوات، وقد صوّر هوميروس ذلك أجملَ تصوير في رائعتِهِ الشهيرة "الأوديسّة" وركزَ كثيراً على شخصيّة البطل الثاني لهذهِ الأسطورة: "**بنلوب**" زوج أوليس، التي انتظرته كل تلك المدّة واثقة من عودتِهِ سالماً وممتلئة حباً وشوقاً إليه، والحقيقة أن هذهِ الشخصيّة هي التي دفعت السيّاب لمزج شخصيّتي سندباد وأوليس معاً، فنحن في حكايةِ الأوّل لا نتذكّر وجود زوج تنتظر وترقب وتتألم وتخاف، في حين أن الأوديسة تقوم على ذلك أساساً.

وعليه لنقرأ شيئاً من القصيدة الأولى وهي بعنوان "رَحَلَ النهار":

"رحلَ النهار

ها إنه انطفأت ذبالتهُ على أفقٍ توهّج دونَ نار

وجلستِ تنتظرين عودة سندباد من السِّفار

والبحرُ يصرخ من ورائك بالعواصفِ والرعود.

هو لن يعود،

أو ما علمتِ بأنه أسرتْه آلهةُ البحار

في قلعةٍ سوداء في جزرٍ من الدم والمحار.

هو لن يعود،

رحل النهار

فلترحلي، هو لن يعود." (46)

"السندباد / أوليس" يُخاطب زوجته المنتظرة بأن انتظارها مجرّد عبث لا طائل منه، فالرجل الذي تترقب عودته أسيرُ ربّةِ البحار، في قلعةٍ سوداء مبنيةً "فوق جزرٍ من الدم والمحار" ولا أحد يعلم إن كانت ربّةُ القلعة ستطلقهُ إلى النور، أم سيلقى حتفه. والمشهد مأخوذٌ من الأوديسة، فقد احتجزت أوليس الساحرةُ "**كيركه**" وحوّلت بّحارته إلى خنازير، وبقي أوليس عندها شهوراً عديدة. ثُمَّ احتجزته **الحوريّة كاليبسو** ثماني سنوات، ولم تطلق سراحه إلا بأمرٍ من الآلهة فعامَ في البحر يصارع العواصف الهوجاء.

النصُّ مبنيٌّ على خطابٍ خارجيٍّ بين "السندباد / أوليس" و"زوجه"، مع أن بينهما بحوراً وجبالاً (وبالتالي يمكن اعتبار الخطاب مونولوجاً داخلياً في نفس الرجل) وعلى حوار داخلي في نفس الزوج؛ زوج السيّاب التي ألبسها **قناعَ بنلوب** ومن قرأ الأوديسة يعلم أن هذهِ المرأة ظلّت على عهدها لزوجها وانتظرته عشرين عاماً تحملت خلالها شتّى صنوف الترغيب والترهيب، فقد خطبها أمراء وملوك البلاد المجاورة، وابتدعت حيلة الثوب الذي كانت تحوكه نهاراً أمامَ خُطابها، ثُمَّ تنقض ما حاكته في الليل، حتى لا ينتهي الثوب أبداً. ذلك أنّها وَعَدتهُم أن تختارَ منهم زوجاً حالَ انتهائها من الحياكة.

القصيدة تأتي على لسان "**السندباد / أوليس**" وتنطلقُ من عبارةٍ مفتاحيّة "رحل النهار" والنهار هنا هو العمر، عمر الزوج المنتظرة الصابرة.

ويلجأُ الشاعرُ إلى تكرار هذهِ العبارة كثيراً، بالإضافة إلى مقطعٍ كاملٍ يصفُ فيهِ أفق البحر بسحابهِ الثقيل ورعودهِ وأمطارهِ وكل ما يبعثه ذلك من خوفٍ ورهبة، وبالتالي يضعنا في جو نفسيٍ كئيبٍ ثقيلٍ يمهد للنهاية المحتومة. على "**بنلوب / إقبال**" أن ترجعَ إلى البيت إذاً وتتركَ الشاطئ البغيض، فالنهار قد رحَلَ ولا شيء في الأفقِ إلا سواد الموت!

وسندباد نفسه لم يتمكن حتى من صونِ خصلةِ شعرِ شقراء حفظها خلال رحلتِهِ هذهِ لتذكرهُ بالزوج المحبوبة؛ ولم يستطع أن ينقذ رسائلها من الماء الأجاج:

" رحل النهار

رحلَ النهار.

خصلات شعركِ لم يصُنْها سندباد من الدمارْ،

شربتْ أجاج الماء حتى شاب أشقرها وغارْ

ورسائل الحب الكثار، مبتلة بالماء منطمس بها

ألَقُ الوعودْ. (47)"

ومع ذلك مازالت تنتظر سارحة الفكر، مترقّبة وخائفة عليه، وخائفة أن يذهبَ العُمرُ هباءً، هاهي ذي تحدّث نفسها دافعةً فكرة موته، متعلّقة بأملٍ أوهى من خيوط العنكبوت:

" سيعود. لا. غرق السفين من المحيط إلى القرارْ

سيعود. لا. حجزته صارخة العواصف في إسارْ.

يا سندباد، أما تعودْ؟

كاد الشباب يزول، تنطفئ الزنابقُ في الخدودْ.

فمتى تعودْ؟" (48)

وسيبقى هذا المشهد الحزين الآسر يحوّم في فضاءاتِ معظم قصائد "منزل الأقنان" ضمن تنويعات مختلفة لا تشعركَ بالملَلِ أو السأم، ستحسّ بهذا البحّار ومعاناتِهِ في كل نص، من خلالِ أجواءِ البحرِ ومفردات الإبحار:

" خذيني أطِر في أعالي السماءْ

صدى غنوةٍ، كركراتٍ، سحابهْ!

خذيني فإن صخور الكآبهْ

تشدُّ بروحي إلى قاعِ بحرٍ بعيد القرارْ" (49)

ونلمح خلف هذا الخطاب دوماً امرأةً عراقية سمراء تختبئُ وراء قناع بنلوب الشقراء.

أحياناً يطفَحُ الألمُ والحنق على الذات في أعماقِ الشاعر، فيبدأ بتقريعِ نفسه وكأنَ بيدهِ أن يرجع، وكأنه أوليس بالفعل محتجزٌ في قصر الساحرة "كيركه" تَمنحُهُ ما لذ وطاب مقابلَ أن يظل إلى جوارها، بل يمعنُ في السخرية من نفسه، فهو – في حالِ استطاعَ العودة – لن يكون أكثر من حامل خرز ملون إلى امرأة يضيع عُمرها عبثاً، وهي تنتظر الحب والحنو والمآنسة، وقد فرضت على نفسها سجناً يشترك في بنائهِ الألم والفقر والعذاب:

" ماذا حملتَ لها سوى الخرز الملوّن والضبابْ؟

مـا خـضتَ في ظلمـاتِ بحـرٍ أو فـتحتَ كـوى الصخورْ

والريحُ ما خطفت قلوعكَ، والسحابْ

ما بَلّ ثوبَكَ. ما حملت لها سوى الدم والعذابْ

في سجنها هي، خلفَ سورْ.

في سجنها هي، وهو من ألمٍ وفقرٍ واغترابْ.(50)"

ثُمَّ كعادتِهِ يذهبُ في وصفِ كيفيّةِ ترقبِها لعودتِهِ؛ كيف تزجُرُ أطفالها ليكفوّا عن العبث والصراخ كي تحسّ بوقع خطاه على الدرب وفي فناء البيت، ولكن كالعادةِ أيضاً، عبثاً تفعل ذلك فها هو ذا الربيع يأتي ويذهب، ثُمَّ يجيءُ الصيفُ ويروح؛ فما الذي يعيقُ سندباد / أوليس في تلك السواحلِ النائية، تصرُخُ بنلوب / إقبال:

" ماذا يعيقُكَ في سواحلَ نائياتٍ؟ في قصور

قفرٍ يعيشُ الغولُ فيها، كلما رمت الرياح

بحطامِ صاريةٍ تحفّزَ؟ ما يعيقكَ من رجوع؟

لم تبقِ للغدِ من دموع

في مقلتيها، لا ولم يبقَ ابتسامٌ للّقاءْ (51)"

نلاحظ في هذا المقبوس كيف أفاد السيّاب من إحدى الحوادث التي أودت بكثير من بحارة أوليس، فقد رسا ما تبقّى من سفنه في صقليّة وابتليَ مع رفاقه بالسيكلوب (الغول في الحكاية الشعبية العربية) بوليفيم ذي العين الواحدة، فالتهم نصف الرجال، وأفلح أوليس بالفرار بعد أن فقأ عين الوحش الوحيدة وأنقذ نفسه، ومن تبقى من رجاله... لكن الإفادة من هذه الحكاية تأتي عفوية عميقة لا تثقل على المتلقي ولا تبدو قادمةً من خارج النص أو السياق؛ وتجعل مسألة القناع الفني ناجحة.

وسنجد ظلالاً كثيرةً لقناع أوليس في نصوص السيّاب التالية، ما يستدعي في الآن نفسه قناع بنلوب على وجه إقبال، كما هي الحال مثلاً في القصيدة التاسعة من سفر أيوب(52)

وسنجد أيضاً ظلالاً لقناع سندباد نفسه واستحضاراً لرموز أخرى **"كالحسن البصري"** الذي جعل منه السيّاب جواباً يرى الدنيا ويعود إلى أجمل بقاعها... إلى العراق، كما في قصيدة "الليلة الأخيرة ":

" يا أرج الجنّة، يا إخوةُ، يا رفاقْ

الحسن البصري جاب أرضَ واق واق

ولندن الحديد والصخر"،

فما أرى أحسن عيشاً منه في العراق ..." (53)

ودائماً هناك صورة زوج السندباد التي تنتظر، وزوج الحسن البصري وغيرهما لكن خلف الصورة نرى وجه إقبال، وطريقة انتظارها نفسها فهي لن تفقد الأمل حتى اللحظة الأخيرة:

"وزوجتي لا تطفئ السراج:

" قد يعودْ

في ظلمة الليل من السفر. "

وتشعل النيران في موقدنا: " برودْ

هو المساء وهو يهوى الدفء والسحر". "(54)

ـ المرأة ذات القناع الديني التراثي:

اهتدى السيّاب حين بدأ علاجه في لندن إلى شخصيّة النبي أيّوب فكتب قصيدته الشهيرة "سفر أيوب" المكوّنة من عشرة مقاطع بين 26 / 12 /1962 و 1963/1/2، ثم أضاف إليها قصيدة أخرى " قالوا لأيوب " في 1963/1/6.

وقد كان اللقاء بين السيّاب وأيوب لقاء الرجل وظلّه في المرآة هذا على الصعيد الروحي والوجداني، وكانت شخصيّة أيوب لقيّة نادرة على الصعيد الفني، فهي شخصيّة معروفة وشائعة وعميقة الغور في الوجدان الجمعي لأبناء

البلاد بأديانهم المختلفة، وقصّة أيوب تتناقلها الألسن في المجالس كحكاية شعبية، وكسيرة شعريّة باللهجات المحكيّة، يتمّ التركيز فيها على ذلك الامتحان المستحيل والصمود والصبر منقطع النظير لدى أيوب، وتفاني المرأة في الوقوف إلى جانب زوجها ورعايته وحثّه على الصبر؛ حيث يتمثّل كل ذلك بشكل أسطوري في شخصيّة "رحمة" زوج أيوب...

وبالتالي فقد وجد السيّاب ضالته في هذه الشخصيّة، التي امتحنت بطريقة عجيبة في إيمانها فما كفرت ولا جدّفت، وابتليت بأشد ما يتصوّره الإنسان، من فقد البنين والبنات، والرزق والقوت ثمّ ابتليت بالمرض الذي أقعدها، فلم تزدْ عن الشكوى إلى الله وطلب الرحمة، ولعل الميزة الأهم التي حببت السيّاب بهذه الشخصيّة، هي النهاية التي تأتي مفرحة" بعد كل ذلك الألم؛ لقد استجاب الرب لدعاء أيوب وعافاه من المرض، وضاعف له العطاء أكثر مما كان لديه، ورزقه سبعة بنين وثلاث بنات وعاش عمراً مديداً لا يحلم به بشري !!(55)

يقول السيّاب في النشيد الأوّل من القصيدة:

" لك الحمد مهما استطال البلاء"

ومهما استبدّ الألم"،

لك الحمد إن الرزايا عطاء"

وإن المصيبات بعض الكرام"

ألم تعطني أنت هذا الظلام"

وأعطيتني أنت هذا السحر" ؟

فهل تشكر الأرض قطر المطرْ

وتغضب إن لمْ يجدها الغمام ؟ "(56)

وتستمر هذه النغمة في النشيد كلّه : تسليم" وقبول" ورضى"، وكل ما يأتي من الرب هو هدايا وعطاء وندى، والنار إن لامست الجبين فهي قبلة" تطبعها شفتا الرب، ويبدو قناع أيوب لصيقاً بالسيّاب بصورة مذهلة كما سبق وأشرت، حتى حين تأتي بعض العبارات التي تنقلنا من زمن أيوب إلى الزمن الحالي فجأة، فإننا لا نحس بأنها ناشزة، بل نقبلها وندرك أنها تمتّن الصلة بين الشخصيتين، ولا تجعلنا نغرق بأيوب القديم إلا لكي تتراءى لنا فيه قسمات أيوب العراق:

" جميلٌ هو السهد أرعى سماك"

بعيْني حتى تغيبَ النجوم"

ويلمس" شبّاك" داري سناك

جميل" هو الليلُ: أصداءُ بوم

وأبواق سيّارة من بعيد"

وآهات مرضى، وأم تعيد"

أساطير آبائها للوليد "(57)

ثم تأتي خاتمة القصيدة، مستلهمة خاتمة قصّة أيوب، متفائلة" بأن يكون حظ أيوب الجديد مثيلاً لحظ القناع:

" وإن صاح أيوبُ كان النداء":

لك الحمد يا رامياً بالقدرْ

ويا كاتباً بعد ذاك الشفاء" ! "(58)

في هذا النشيد لا أثر لأيّة امرأة، لا زوج أيوب ولا سواها.. وفي النشيد الثاني سيستعجل السيّاب رفع القناع عن وجهه ليخاطب إقبال باسمها الصريح وغيلان باسمه الصريح، لكنه سيعود في النشيد الثالث إلى الشخصيّة المستدعاة وسيبدأ بتشكيلها من جديد، لن يكتفي بحكايتها المعروفة، سيصبح أيوب الآن خارج حدود وطنه يخضع للعلاج تشد" مخالب العوز على بطنه الذي "ما مرّ فيه الزاد من دهر"، يعاني البرد والجوع والغربة وهنا يتوجّه إلى زوجه كما كان يفعل أيوب في لحظات الشدّة:

" ولولا الداء صارعتُ الطوى والبرد والظلماء

بعيداً عنك أشعر أنني قد ضعت في الزحمه"

قلبي، وعرى عظامي فهي راعشةٌ والليل مقرور.
وسوفَ أمشي إلى جيكور ذات ضحى ! " (64)

في النشيد الخامس يكرّر الشاعر ما قاله بلبوس جديد وندرك أنّه - وهو العارف بتقنيّة القناع، التي قرأ عنها ولا شك في الأدب الإنكليزي ورأى بعض تجاربها عند براوننغ وباوند وإليوت - لم يكن يطمح إلى بناء قصيدة توظف تقنيّة القناع، أو سواها من الأساليب الفنيّة بقدر ما كان يبوح بكل ما في أعماقه شعراً، ولهذا كان يخلع القناع في النشيد الواحد ويعود فيرتديه ويتذبذب بين الالتصاق به وبالانفصال عنه.

في النشيد الخامس / المقطع الثالث والرابع يستحضر السيّابُ العازرَ الذي كان ميتاً لأربعة أيام فأحياه السيد المسيح، ويأتي المقطع الثالث على شكل أمنية:

" ليتني العازر انفضّ عنه الحمامُ،
يسلكُ الدرب عند الغروبُ،
يتمهل لا يقرعُ البابَ من ذا يؤوب
من سراديب للموت عبر الظلامْ "

ولأننا نعلم أن العازر كان بلا زوج، يعيش مع أختيه مريم ومرثا، (والأولى منهما هي التي ستدهن فيما بعد رجلي المسيح بالطيب وستمسحها بشعرها) فإننا سنتساءل من ذا الذي سيستقبل العازر في هذه الليلة المخيفة، إنه وهو يتمهّل كثيراً قبل أن يقرع الباب يتخيّل ردّ فعل المرأة أو المرأتين حين تفتحان الباب، وهل عاد أحدٌ من الموت من قبل؟

والسيّاب هنا لا يذكر المرأة باسمها أو بلقبها كما فعل من قبل وكأنه يريد للقارئ أن يستحضر ما يرافق قصّة العازر من حيثيّات، وأن يستذكر مريم ومرثا وكيف استقبلتا العائد من الموت:

" لن تصدّق أنّي.... ستهوي يداها
عن رتاجٍ، وتصفرُ لي وجنتاها
ثم تركض مذعورةً، تشدُّ بخيط الدروب
نحو قبري، وتطويه، حتى تمسَّ الضريحَ الحطامْ "(65)

والمشهد يذكّر أيضاً بانبعاث يسوع من الموت وكيف ركضت مريم المجدليّة والتلاميذ للتأكد من أن جسده ما زال موجوداً في المقبرة أم لا ؟!

لكن السيّاب كعادته لا يصبر كثيراً، ولا يمنح الحالة كل ما يجب أن تمنح من عناية وتعميق فها هو ذا في المقطع التالي يكشف قناع مريم أو مرثا ليظهر وجه إقبال:

" إيه إقبالُ، لا تيأسي من رجوعي
هاتفاً قبل أن أقرع الباب: عادا
عازرٌ من بلاد الدجى والدموع،
سورها كان ملحاً، نجيماً، رماداً.
قبليني على جبهةٍ صكّها الموتُ صكاً أليماً.
حدّقي في عيونٍ شهدن الردى والمعادا.
عدتُ. لن أبرحَ الدار حتى لو أنّ النجوما
دحرجت سلماً من ضياءٍ وقالت:
تخطَّ السديما "(66)

ويصف لإقبال تلك البلاد التي شاءت الأقدار أن يراها ويجيد وصف عالم لم يرجع منه بشري، ويقسم أنه – فيما لو تم ذلك – لن يغادر داره مهما حدث ومهما كان !

ولا بأس أن نختم هذه الرحلة في الحديث عن نساء "منزل الأقنان" بالتأكيد على ذلك الأمل الغريب الذي رافق السيّاب في مراحل مرضه

كلها ؛ حتى وهو يتحدّر إلى هوّة الموت، والذي جعله عوضاً عن الخنوع والاستسلام يكتب ويكتب محاولاً هزيمة العدم والزوال بالشعر، ها هو ذا أيّوب العراق في " قالوا لأيوب "يختم قصيدته / حياته بباقة أزهار يقدمها **لرحمة / إقبال**، المرأة الأكثر صبراً وتحملاً وحدباً على زوجها:

"... إني لأدري أن يوم الشفاءْ

يُلمح في الغيب،

سينزعُ الأحزان من قلبي

وينزع الداءَ، فأرمي الدواءْ

أرمي العصا، أعدو إلى دارنا وأقطف الأزهار في دربي

ألمُّ منها باقةً ناضرةْ

أرفعها للزوجة الصابرةْ

وبينها ما ظلَّ من قلبي ! " (67)

الهوامش

(1) انظر سيف الدين القنطار، المرأة في حياة السيّاب وشعره، دار الينابيع دمشق 2004، ص 67 و"منزل الأقنان "، مالك صقّور، اتحاد الكتاب العرب، سلسلة كتاب الجيب ،العدد 56 كانون الثاني 2012، ص 24.

(2) ديوان بدر شاكر السيّاب، المجلد الأوّل، دار العودة، بيروت 1986، ص 277.

(3) نفسه، ص 278 – 279

(4) أنظر صياح الجهيّم ونجيب مطر، التراجم والنقد، وزارة التربية السوريّة، دمشق 1968، ص 100 – 102

(5) ديوان بدر شاكر السيّاب، سابق، ص 477 - 478

(6) صياح الجهيم ونجيب مطر، سابق، ص 102.

(7) ديوان بدر شاكر السيّاب، ص 309 – 310.

(8) نفسه، ص 282 – 283.

(9) نفسه، ص 282 - 283

(10) د. إحسان عباس، بدر شاكر السيّاب / دراسة في حياتِهِ وشعرِهِ، دار الثقافة، بيروت 1969، ص 33.

(11) سيف الدين القنطار، مصدر سابق، ص 10

(12) انظر: ديوان بدر شاكر السيّاب، سابق/ ص (117 - 150).

(13) سيف الدين القنطار، سابق، ص 25

(14) نفسهُ، ص 27

(15) ديوان بدر شاكر السيّاب، ص 639.

(16) د. إحسان عباس، سابق، ص 122.

(17) ديوان السياب، ص 236.

(18) نفسه، 236 - 237

(19) نفسه، ص 236.

(20) نفسه، ص 237.

(21) نفسه، ص 287.

(22) نفسه، 288

(23) نفسه، ص 288.

(24) نفسه، ص 289.

(25) انظر: سيف الدين القنطار، المرأة في حياة السيّاب وشعره، سابق / ص 29 - 30.

(26) ديوان السيّاب ص 33.

(27) د. إحسان عبّاس، بدر شاكر السيّاب، سابق، ص 121

(28) ديوان السياب، ص 269

(29) نفسه، ص 270

(30) ديوان بدر شاكر السياب / ص 243.

(31) نفسه، ص 244.

(32) نفسه، ص 245.

(33) نفسه، ص 253

(34) نفسه، ص 310

(35) نفسه، ص 311

(36) نفسه، ص 310

(37) د. إحسان عبّاس، بدر شاكر السيّاب، ص 349

(38) ديوان السياب، ص 234.
(39) نفسه، ص 234 - 235.
(40) نفسه، ص 234 - 235.
(41) نفسه، ص 363
(42) نفسه، ص 265
(43) نفسه، ص 306
(44) نفسه، ص 240 - 241
(45) انظر: مقدّمة ناجي علّوش لديوان السيّاب، نقلاً عن مجلّة شعر، العدد الثالث، السنة الأولى، أخبار وقضايا، ص
(46) (111 -113)
(47) نفسه، ص 229
(48) نفسه، ص 231
(49) نفسه، ص 231 – 232
(50) نفسه، ص 242
(51) نفسه، ص 246.
(52) نفسه، ص 274.
(53) انظر، ديوان السيّاب، ص 271، 272.
(54) نفسه، ص 301
(55) نفسه، ص 301
(56) انظر: الكتاب المقدس، دار الكتاب المقدس بمصر، الإصدار السادس 2006، ط 3، ص 621.
(57) ديوان السيّاب / ص 248
(58) نفسه / ص (249 – 250)
(59) نفسه / ص 250
(60) نفسه، ص 255
(61) نفسه / ص258
(62) نفسه / ص258
(63) نفسه، ص 258
(64) نفسه، ص 258
(65) نفسه، ص 259
(66) نفسه، ص 262.
(67) نفسه، ص 262.
(68) نفسه، ص 298

□□

الخيال العلمي الاستشرافي تحت وطأة الكوابيس (طالب عمران نموذجاً)

د. كوثر عياد *

المستقبل هو مسرح العديد من التأمّلات كما أكد ذلك "ريمون آرون" في قوله: "من المستحسن أن يفكر الإنسان بالمستقبل، لا أن يعتقد أنه مرسوم بصفة مسبقة.."(1)

إنّ الغرض من أدب الاستشراف الذي ظهر في أوروبا في القرن التاسع عشر هو مساءلة المستقبل على ضوء الراهن وتخيّل سيناريوهات مختلفة. "فإذا فكرت أنّ الحاضر الذي نعيشه هو وليد الماضي، فسأكون مجبراً على القول بأنّ المستقبل سيولد حتماً من الحاضر، وأنّ تحليلاً دقيقاً وجد معمقاً للحاضر يمكن أن نستنتج منه بعض المعالم التي سيكون عليها المستقبل.."(2)

المستقبل هو مآل الحاضر، وهذا الحاضر واقع تحت وطأة نظرة مغرقة في التشاؤم وباعثة على القلق. أسهم في ظهورها التوسّع الاقتصادي الحرّ الذي ازدوج مع نشأة إيديولوجية ونزعة الاستهلاك إضافة إلى إرهاق الإنسان بقوانين السوق واندلاع الحروب بشتّى أنواعها.. فكان ردّ فعل أدب الاستشراف "أن ردّ على الهموم بالهموم"(3) مسائلاً "أشكال من الحكم هي موجودة في الواقع، خاصة منها تلك التي أنتجتها القوة التقنية وأشكال الحكم الجديدة قصد بيان التطورات المقبلة وما قد يقع فيها من أحداث"..(4)

كتب في هذا الحقل الأدبي في الغرب الكثير مثل أيوجان زامياتين، وجورج أورويل، وراي براد بوري، وجان كريستوف روفان، وغيرهم.. كان البعد السياسي الذي يسيّره الخيال الاستشرافي عند هؤلاء الكتاب موضوعاً للجدل ومادة للتفكير.

ولكن ما يجب ملاحظته هو أنّ أدب الاستشراف السياسي ليس أدباً خاصّاً بالغرب، فقد بدأت تباشيره تظهر في بلدان الجنوب منذ

* أستاذة في كليّة الآداب ــ جامعة سوسة.

الخمسينيات من القرن الماضي وخاصّة منها البلدان العربية.

ورغم أنّ دائرة انتشار هذا النوع من الكتابة لم تتوسّع فيها بعدُ، فإنّ الأمر يستدعي منّا مساءلة الخيال العلمي العربي للوقوف على كيفية تصوّره للمستقبل.

حاول العديد من الكتاب العرب الخوض في هذا النمط من الأدب وتناولوا في كتاباتهم ـ بخيبة أمل مريرة ـ المواضيع السياسية وخاضوا في مختلف ألاعيب أنظمة الحكم. فقد غامروا ـ رغم الرقابة المفروضة عليهم ـ وكتبوا في موضوع الحكم الاستبدادي وحاولوا تعرية الطغيان وفضح هيمنة النظم السياسية.

سندرس في هذا البحث الأبعاد السياسية لهذا النوع من الكتابة الذي اتخذ الكوابيس مدخلاً للنقد السياسي والذي وسمناه باسم "الخيال الاستشرافي العربي" انطلاقاً من رواية "الأزمان المظلمة" للكاتب السوري طالب عمران(5). تظهر لنا هذه الرواية عالماً متغيّراً بعد أحداث الحادي عشر من شهر سبتمبر، فهي ـ كما يقول الكاتب ـ "تصور لقرن بدت ملامحه المرعبة في الحادي عشر من الشهر التاسع"..

تصوّر الكاتب أنّ العالم سيعرف في مستقبل الأيام حروباً استعمارية نوعية تقوم بها قوة عظمى جديدة ضدّ بلدان الجنوب وخاصّة منها البلدان العربية. ستسيطر هذه القوّة بيد من حديد على إمبراطورية عظمى تمتدّ من آسيا الوسطى إلى البحر الأبيض المتوسط مروراً بالشرق الأوسط. وهكذا سيعرف الفضاء الجيوسياسي العربي تغيّرات كبيرة عام 2039.

ستستعمل هذه القوّة العظمى أسلحة الدمار الشامل ضدّ الشعوب لاستعبادهم وستقوم بتجريب تقنيات حربية جديدة مثل القنابل الجرثومية التي تتساقط على بلاد الدكتور هاني، بطل الرواية، الذي يرسم ملامح عالم جديد يسيطر عليه البؤس وتغمره الأحزان وتتكاثر فيه الكوارث.

بالإضافة إلى ذلك سيفرض على البلدان المستعمرة أنظمة ملكية ديموقراطية مستبدّة تتعاون مع المستعمر لقمع كل ثورة، بل لضرب كل معارضة.

فالرواية إذاً، هي عبارة عن استبصار للمستقبل عبر كوابيس مُرعبة ترهق البطل وتؤلمه أيّما إيلام..

أحلام جهنمية...

يتمّ استبصار المستقبل في "الأزمان المظلمة" عن طريق الحلم وليس بواسطة آلة للسفر عبر الزمن. يجد هانئ نفسه أثناء كوابيسه(6) في العام 2039 ويصاب بالرعب عندما يرى التحوّلات التي سيشهدها العالم بعد اندلاع حرب مدمّرة تسمّى "حرب العدالة". يقول الراوي مخاطباً هانئ:

وتستمرّ الأحلام تعاودك يا هانئ وقد بدأ قرن جديد عشت في بدايته أحداثاً أعطتك عنواناً مؤلماً له... ربما لن يكون أفضل من سابقه بالنسبة إلى الدمار والقتل، ربما لن يكون أفضل من سابقه بالنسبة إلى الحصار والمدار والقتل وامتهان كرامة الإنسان وتجويعه.. رأى هانئ أحلاماً عن هذا المستقبل أرعبته.(7)

أحلام هانئ كوابيس متقطعة يتراءى فيها زمنان من أزمنة المستقبل. أحدهما يعكس الواقع الذي يعيشه إذ وضع في سياق مستقبلي غير محدد بزمن. والآخر أكثر إيغالاً في المستقبل، وهو يوافق أحلامه وتدور أحداثه في العام 2039.

تتداخل الأحداث في أحلام الفترتين الزمنيتين طيلة الرواية وهما تقابلان مرحلتين

أساسيتين: مرحلة الحلم ومرحلة اليقظة فالنوم يمكن هانئ من القيام برحلة افتراضية إلى عالم المستقبل، وبالتحديد إلى عالم 2039 بينما ترجعه اليقظة على الواقع الراهن، الواقع الذي يمثل مقدمة للكوابيس الافتراضية التي يراها في أحلامه، والتي ينعتها بأنها منذرة. فهو يقول عنها: "إنها داخل الوقائع المقلة. أحلامي هي نوع من الاستبصار الغريب للمستقبل"..

لا يرى بطل "الأزمان المظلمة" المستقبل إلا في أحلامه الليلية. وعندما يستيقظ يجد نفسه في عالمه الواقعيّ. على عكس رواية "ويلز" "عندما يستفيق النائم" (1899) حيث تكون يقظة البطل بعد 200 عام وهو ما يجعله يتخيّل ما سيكون عليه القرن الواحد والعشرون.

نحن نعتقد أنّ اللجوء إلى الحلم في روايات الاستشراف السياسي ليس خاصاً بالروايات العربية، بل إنّه نمط من الكتابة انتهجه من يكتبون في المسائل السياسية.(9)

إنّ أولى النصوص العربية الطوباوية كانت استشرافاً للمستقبل عن طريق الأحلام، ولكنها، بمرور الزمن، اتخذت أبعاداً كابوسية، إذ وقع الانتقال في ظرف قرن من الزمن من الأحلام المطمئنة في "مقدمة لطوبا مصرية" لسلامة موسى (عام 1924) (10) إلى حلم مرعب مع طالب عمران في الأزمان المظلمة (عام 2003).

لم يكن هذا الانتقال فجائياً، بل وقع التمهيد له عن طريق الروايات السياسية التي كان إطار أحداثها الحلم. فقد بدأت النزعة الطوباوية تنحصر تدريجياً وتحلّ محلها النزعة التشاؤمية التي تتخذ من الكوابيس مطية لتصور مستقبل الإنسان المرعب.

إن الأحلام الطوباوية التي كانت تهدهد "فرانسيس المراش"(11) و"موسى سلامة" تحولت إلى كوابيس عند طالب عمران ومصطفى الكيلاني.(12)

إنّ اتخاذ الحلم كتقنية للكتابة لا نجده، تقريباً، في غير الروايات التي تعالج المسائل السياسية. ويبدو أنّ تلك كانت وسيلة للهروب من الرقابة السياسية، فهؤلاء الكتاب يعالجون مواضيع حسّاسة تتعلق بالدكتاتوريات العربية وتنقد الهيمنة الغربية وخاصة منها الهيمنة الأمريكية.(13) ونظراً لذلك رأينا أن نسمي هذه الروايات بـ"الروايات الكوابيسية".

الأنظمة الملكية الديمقراطية والهيمنة السياسية:

يصور بطل "الأزمان المظلمة "ديكتاتورية هدفها الرئيسي السيطرة على المواطنين ومراقبتهم مراقبة دائمة ومبالغ فيها.

إن العلاقة بين الخيال الاستشرافي والاستبداد ليست جديدة، إنما الجديد هو تسليط طالب عمران الضوء على الشكل الجديد الذي ستتخذه هذه العلاقة في الاستشراف السياسي العربي.

لقد شاهدنا من خلال الروايات الديستوبية الغربية توالي ظهور أشكال مختلفة للهيمنة السياسية على أنقاض النماذج الطوباوية الاشتراكية والليبرالية ورمز هذه الهيمنة هو بإطلاق "الأخ الأكبر" بنظراته المراقبة في كل مكان. ولكن ليست لنا فكرة عن الأشكال الديكتاتورية في الرواية الكوابيسية العربية.

صوّرت رواية "الأزمان المظلمة" نظاماً سياسياً خاصاً جداً يسمى "الدولة الملكية الديموقراطية "وهو نظام مفروض على الدّول التي استعمرتها القوة العالمية الجديدة. إنه نظام ملكي مطلق يدعي أنه يعمل حسب مبادئ الديمقراطية. "كان (مديح) مسترسلاً في الحديث حول تركيبة العالم الجديد وقلب الأنظمة الجمهورية إلى

أنظمة ملكية ديمقراطية كما تطلق عليه القوّة العظمى"(14).

هذا النظام هو وليد مزاوجة سياسية غربية بين الملكية والديمقراطية يحظى برضاء النظام الاستعماري. وهو نظام ليس له من الديمقراطية غير الاسم وبعض المفاهيم التي تنمّق الخطاب السياسي مثل "السيادة والشعب" و"حق الانتخاب"...

الملك في هذا النظام منتخب كما هو الشأن بالنسبة للرئيس في الأنظمة الديمقراطية الكلاسيكية، ولكن له السلطة المطلقة للملك. فالانتخابات في الواقع ليست حقيقية وإنّما تتخذ قناعاً لإخفاء الوجه الحقيقي للنظام الذي ينفذ إملاءات القوّة العظمى الجديدة، وهذه الأخيرة هي التي تختار الملك الجديد وتعيّنه وتوهم المواطنين بأنهم هم الذين اختاروه، بينما كان الشعب مغيّباً تماماً على الساحة السياسية، فلا يعدو كونه مجموعة من الممثلين ليعطي الشرعية لاستيلاء هذا الملك أو ذاك على السلطة.

ركّز هانئ كثيراً على وصف ملك بلاده (لم يذكر اسمها) فصوره في ثوب مستبد جبار، خائن ومغتصب. فهو يتمتع بدعم القوة العظمى العالمية بما أنه مسيطر على الشعب، بل مستعبد له (مع العلم أنه ليس أصيل البلاد وإنما مدسوس)، وبالتالي فهو يسمح لنفسه بممارسة كل ما يحلو له من أفعال دون أي اعتبار للأخلاق والقيم مثل الاغتصاب واستئصال الأعضاء واستغلال ذكاء الآخرين... وبالفعل ينفتح الكابوس على قصة اغتصاب الملك لابنة زوجته. كانت مؤامرة موضوعها التظاهر بتبديل أعضاء "تالفة" من جسم الأميرة بأطراف سليمة من أجسام نساء أخريات، ثم تقتل الأميرة ويقع الادّعاء بأن جسمها لم يقبل العضو المزروع وهكذا يتخلص الملك من الأميرة دون أن تكشف جريمة الاغتصاب.

وللاغتصاب هنا أبعاد رمزية بما أنّه يحيل على مفهوم الاستيلاء على السلطة بالقوة والالتجاء إلى العنف لترويض الشعب. إن البلد كله في الواقع ضحية. ويبدو في اللوحة التي رسمها الكاتب لملامح عالم المستقبل أن لا وجود فيها لحدود للعنف الذي يمارسه النظام السياسي المزروع في غياب مفهوم الأخلاق في الحياة وتجريد الإنسان من حقوقه. ولكن عن أية حقوق للإنسان يمكننا أن نتكلم؟ أين هو الإنسان؟

فقدت قيمة هذا الإنسان، ووقع اعتباره عبداً لهذا النظام المدجّن الذي ورث مساوئ الأنظمة السياسية الأخرى. هذه الوضعية لخصها "كارل كراوس" أحسن تلخيص عندما تحدث عن "كائن عظيم مخيف ومتخلف ذهنياً، ذي قوة ورعونة، إنه طفل جبار للقوة والقانون".

في نظر هذا النظام، الكائن البشري لا قيمة له وهي وضعية مرعبة يبرزها الكاتب على امتداد أحداث الرواية، ويجعل الشعور بالإحباط يطفو على كل مشهد فيها.

على كل فرد أن يكون في خدمة هذه الدولة الملكية، وإن كان لا يحتاج إليه يجب أن يقتل. وبالفعل فإن هذا كان المصير المحتوم للبطل في خاتمة الرواية.

لقد اختير الدكتور هانئ لإخصاب الملكة التي كانت تريد نسلاً ممتازاً، وبعد إتمام العملية يقتل في القصر الملكي وتقام له جنازة عظمى. والقصر في "الأزمان المظلمة" يمثل شعار السلطة ورمز الهيمنة.

إن التركيز على وصف المعمار (القصر) يزيد من تعميق الهوّة بين السلطة والشعب. والحديث عن عظمة القصر يناقض المباني الضيّقة للمواطنين. ولعلّ القصر وعظمته "الأزمان المظلمة" يحيل على مفهوم الأهرام في رواية

(1984) لجورج أورويل، وعلى رمزية القصر في رواية "القصر" لفرانس كافكا.

عندما يتحدث طالب عمران عن الملوك المفروضين على الشعب لا يذكر أي اسم، وإنما يسميهم "القوارض"، وهي صورة رمزية تبرز خاصية أساسية لهؤلاء الملوك وهي تمزيق البلاد وبث الفتن فيها وجعلها تتآكل من الداخل، بينما تمزّق القوة العظمى العالم من الخارج. إنه رسم كاريكاتوري نستشف من خلاله صورة مشوّهة لما ستكون عليه السياسة في عالم الغد. يقول البطل: (القوّة العظمى مستمرة في استهتارها في سياسة السيطرة ونشر عينات من الحكام: قارض 1، قارض 2، قارض 3...، القوارض تتكاثر وتزداد مقدمة فروض الطاعة والولاء لسادة القوة العظمى الذين يبالغون في استعباد الشعوب المقهورة".(16).

يبدو أن الكاتب يريد أن يؤكد على أن هذا الزمن هو زمن القوارض، فهم موجودون في كل مكان ويتكاثرون في محراب السلطة لإنشاء ديكتاتوريات مقزّمة متشيعة للقوة العظمى. وعوض أن تضيق القوة العظمى الخناق على هذه الدكتاتوريات قامت بتأسيس نظم أكثر ديكتاتورية، هي بمثابة الانعكاس لصورتها هي.

على هذا المستوى بالذات نجد أنّ "الأزمان المظلمة" تحقّق إضافة بالنسبة إلى الروايات الدستوبية الغربية الكلاسيكية التي تحدثت عن الاستشراف السياسي إذا ما قارنّاها مع رواية (1984) لأورويل، أو رواية (نحن الآخرين) لزامياتين. فالرهان يأخذ عند طالب عمران أبعاداً أوسع. وذلك نظراً للتزايد السريع للديكتاتوريات المقزّمة من جهة، ونظراً للاستعمار العسكري الذي يمس سيادة الكثير من البلدان من جهة أخرى. فالأزمة إذاً، موجودة على مستويين: فهذه الشعوب هي في نفس الوقت مستعبدة ومستعمرة، وهذا أمر يزيد من بؤسها. نجد في هذه الرواية صورة لعالم موحد استعمارياً تحت سيطرة قوة عالمية فريدة، وتجانس سياسياً بفعل قوة السلاح. فالاستعمار حاضر في كل سياقات الرواية مثل فرض العولمة والتنويه بالقوة العسكرية. فبعد التوسع الاقتصادي والثقافي يأتي دور التوسّع العسكري.

إن سيطرة هذه القوة العظمى على بلدان عديدة لها مبرّرات كثيرة وخاصة منها الاستغلال المكثف لثروات تلك الأقطار. وليس لهذا الاستغلال من هدف حقيقي غير الاستعمار نفسه، وإلا فما هو المعنى الذي نفهمه من لجوء هذه القوة العظمى إلى التدخل العسكري في هذه البلدان التي أوجدت فيها نظماً متعاونة معها؟ وما هو تفسير الاستعراضات العسكرية اليومية وإلقاء القنابل بصفة منتظمة على المناطق المأهولة بالسكان (المستشفيات والمدارس والأحياء السكنية إلخ....).

يبدو أن تعطّش هذه القوة العظمى للهيمنة هو الذي يغذي إيديولوجية الاحتلال في (الأزمان المظلمة)..

ولئن تخيّل الكاتب السوري (فرانسيس المراش) عام 1965 في حلمه الطوباوي عالماً أفضل مادياً نظراً لانتشار النموذج الاقتصادي الأمريكي في كلّ مكان من العالم، فإن طالب عمران رأى في كوابيسه في (الأزمان المظلمة) عكس ذلك، إذ تخيّل عالماً مخرباً نتيجة للعولمة المفروضة على الشعوب.

البناؤون الأحرار:

اتخذت القوّة العظمى لنفسها هدفاً مقدساً يتمثل في نشر الفوضى في العالم باسم النظام، وشنّ الحروب باسم السلم، وتكريس العبودية باسم الحرية. وقد يكون هذا الاختيار هو الذي

تبثّه الدكتاتوريات المعاصرة في روايات الخيال العلمي الاستشرافي.

استعرض طالب عمران بعض الأنماط من النماذج الأوليّة السياسية التي تجسّد مفهوم الغرب للحكم الاستبدادي والتي تلخصّها الشعارات التي كان يردّدها الحزب في رواية (1984) لجورج أورويل (1948): الحرب هي السلام...

الحرية هي العبودية...

الجهل هو القوّة...

الملاحظ هو أن (القوة العظمى) غرست في كلّ البلدان التي استعمرتها فرعاً من المنظمة العالمية التي تسمّيها (البناؤون الأحرار) مهمّتها إعادة بناء العالم على قواعد جديدة وتشكيله بطريقة أخرى.

وبما أن تغييراً لا بدّ أن يسبب آلاماً للآخرين، فإن القوّة العظمى تلجأ إلى إمطار البلدان المستعمرة بالقنابل لتجعل الناس في حالة خوف مستمر ولا يفكرون في المقاومة.

يناضل الدكتور هانئ ليجد مضادات حيوية للأمراض الغريبة التي بدأت تنتشر شيئاً فشيئاً في بلده، وقد داخله الذعر وهو يري أن نسبة الأموات ترتفع بشكل مفزع، إنّه يواجه أنواعاً من الأورام الغريبة غير المعروفة علمياً، وفيروسات ذكية تهاجم أشخاصاً محدّدين ومعينين مسبقاً حسب ما تقتضيه الخطط الحربية، وبعوضاً مفترساً يتغذى من أجسام ضحاياه محوّلاً إياها إلى أوكار للتفريخ.

إن المسألة، حسب الدكتور هانئ، هي مسألة إجرامية مخطط لها، يقودها عملاء من منظمة البنائين الأحرار. تتمثل أعمالهم الإجرامية في تسميم مياه الشرب وذلك بوضع جراثيم وبيض لحيوانات زاحفة معدّلة جينياً في الخزانات الرئيسية للماء، أو بإلقاء قنابل بكتيريولوجية على جهات معينة من البلاد. كما يتحدّث الكاتب عن (أوبئة مبرمجة) في عصر الموت المجاني. (ص: 325).

يقول هانئ:

((إنه عمل إجرامي مبرمج.. أعتقد أن ما ألقته الطائرات ليست سوى قنبلة جرثومية حملت بيوض البعوض المدجّن في المختبرات المتطورة للقوة العظمى التي تستخدم مثل هذه الحشرات التي دخلت الهندسة الوراثية في التلاعب بجيناتها من أجل خدمة هدف معين...))

وهكذا فإن جمعية البنائين الأحرار التي ادّعت بأنها صنعت المعادلة السحرية لتفتح للناس أبواب جنات عدنٍ، بدت حارسة أبواب جهنم..

يصاحب وصف المؤلف لهذه الجمعية مسحة من السخرية اللاذعة تبرز المرارة العميقة التي يشعر بها الكاتب، فهو يتعجب من قدرة الإنسان على القيام بأفعال شريرة مقيتة)).. "خرج هانئ من المختبر مُثقلاً بالهموم، ما الذي يحدث للناس في هذا العالم حتى تصبح الحياة البشرية رخيصة إلى هذا الحدّ؟ كان وضعاً مأساوياً مخيفاً بدأت المنطقة تحصد نتائجه في سبيل إكمال سيطرة القوّة العظمى على كل شيء في هذا الكوكب المدجّن بالأحقاد والغدر.."(17)

وبالمقابل فإنّ المقاومة تكاد تكون مغيّبة في الرواية، فهي تأخذ فيها شكلاً باهتاً. إن بعض المعارضين للنظام يقومون بأعمال فردية ويفشلون بسرعة. مقاومتهم مفتوحة على جهتين:

مقاومة دولة مستبدّة ومقاومة الاستعمار. هذان الكيانان مرتبطان ببعضهما البعض بما أنّ لهما مصالح مشتركة، لذلك تراهما يحاصران كلّ عمل من أعمال المقاومة. إن كل من يحاول المقاومة في (الأزمان المظلمة) يصطدم بالدولة الملكية الديموقراطية من جهة، وبالقوة العظمى من جهة أخرى. بينما نجد (وينستون) في رواية (1984) يواجه كياناً واحداً هو الحزب..

إن كل من يناهض النظام وكلّ من يرفض الاحتلال يُنعت بـ (الإرهابي) فقد أصبحت هذه العبارة طاغية على الخطاب السياسي منذ عدّة سنوات.

خاتمة:

إن الالتجاء إلى المستقبل يسمح بقراءة أعمق لعلاقات القوة في هذا الكون ولدواليب الاقتصاد والسياسة فيه، وهي العناصر التي يعوّل عليها لإعادة تشكيل العالم المعاصر.

تخيّل الكاتب المستقبل من مبدأ (أنّه لم يعد من المجدي تزيين المنزل المشتعل بالأوهام الخدّاعة)، في علاقة وثيقة مع الواقع الرّاهن حيث لم تعد ألاعيب السلطة ورهاناتها المبالغ فيها تترك ذوي الألباب في حالة لا مبالاة.

ولا بدّ أن نشير إلى أنّ معالجة المسألة السياسية العربية في الظروف الراهنة تمثل مغامرة فكرية. ومن هنا جاءت فكرة الاستشراف التي تكتسي بعداً رمزياً.

يمكن هذا الالتجاء الكاتب إلى خلق منعرج يتمكّن بواسطته من الرجوع إلى الراهن لينقذه. تقدم رواية (الأزمان المظلمة) نفسها على أنّها استشرافية وأن أحداثها تدور في المستقبل، غير أنّها وفي نفس الوقت تولد لدى القارئ الشعور بالرعب والخوف الذين يوحي بهما الواقع الراهن. وهذا أمر يضفي عليهما نوعين من القراءة.

هكذا إذاً، ينضم طالب عمران إلى مجموعة الأدباء الذين يجمعهم التعبير عن خيبة الأمل الذي تغذيه الهموم المتزايدة للإنسان خوفاً من مواجهة عالم يسير نحو جحيم متعدد الأبعاد، غير أنه جحيم على الأرض..

إنّ هذا الكاتب السوري مد جسور التواصل مع الأدباء الغربيين مثل (جورج أورويل) و(جيمس بلارد) و(كان كريستوف روفان).. إلخ....

فعلاً، إننا نتخيل عالم الغد بحساسيات مختلفة ولكن المظهر الكابوسي وخيبة الأمل من عالم الغد هما الصفتان اللتان تطبعان على هذا النوع من الأدب في الشرق أو في الغرب. وهذا أمر يدفعنا إلى تحليل روايات الاستشراف السياسي في إطار حضاري.

يقول (فيليب كورفال):

((إنّ إفلاس الإيديولوجيات وعدم استقرار الدول والتهديد التكنولوجي وإخفاق النزعة الفردية وتزايد الضغط الإعلامي وإحياء المصادمات الدينية، وتطوّر المعارف الافتراضية والغثيان الجيني ظواهر آخذة في التجذّر في مجتمعنا المعقد معطية صورة متعدّدة الأشكال لعالم المستقبل. فكلما والى التسارع السرعة، كلما اقترب المستقبل أكثر))(18)

مقال مترجم عن:

(La fiction d'anticipation arabe sous les auspiees du cauchemars), Kawthar Ayed, Revue EIDOLON, Fictions d'anticipation politique, Presse Universitaires de Bordeaux, France, novembere 2006, n 73, p. 49- 58.

(1) ريمون آرون (Raymond Aron): وهو التطوّر، مقدّمة لجدلية الحداثة. ط/ 1969- Calmann- Levy ص: 341.

(2) ريمون آرون (Raymond Aron): المورخ بين عالم الأجناس البشرية والباحث في علم المستقبل (تأليف جماعي).

(3) كورفان فيليب (Philippe Curval): المستقبل غير المرئي. المجلة الأدبية رقم 422/ جويلية - أوت 2003 - ص: 65.

(4) جورج بالانديه (George Balandier): المنعطف: السلطة والمعاصرة. ط/ Paris, Fayard ص: 16.

(5) عمران طالب: دكتور في علم الفلك، مدرّس بجامعة دمشق، مؤلف للعديد من روايات وأقاصيص الخيال العلمي، رواية ((الأزمان المظلمة)) هي موضوع بحثنا، نشرت عام 2003 (ط/ دار الفكر ـ سورية) 432 صفحة. مكتوبة بالعربية الفصحى.

(6) يظهر الراوي أحياناً منذ المشهد الأوّل عندما ينام هانئ فيحاول استبصار رحلته الافتراضية في الأزمان القادمة، وهكذا يقوم بتضخيم المشهد. فهو يتوجّه بالحديث إلى هانئ مباشرة عن طريق صيغة الخطاب المباشر ثمّ يختفي.

(7) الأزمان المظلمة: ط/1 ـ ص: 130/ 131.

(8) نفسه: ص: 171.

(9) في نهاية القرن 19 وبداية القرن 20.

(10) موضوعها استشراف لطوباوية مصرية. يتخيّل فيها سلامة موسى مصر بلداً اشتراكياً جديداً حوّلتها العصا السحرية للتطوّر إلى قمّة التقدم.

(11) كاتب سوري كتب أولى الروايات الطوباوية العربية بعنوان: غابة العدالة عام 1865.

(12) كاتب تونسي كتب عام 2004 رواية استشرافية ((مرايا الساعات الميّتة)) حاول فيها تعرية تلاعب دولة استبدادية جعلت المواطنين عام 2725 يعيشون في عزلة خلف سياج كهربائي. تتماشى هذه العزلة والتلوّث الخطير الذي أصاب هذا البلد، كبقية بلدان الجنوب، نتيجة لإجبار دول الشمال دول الجنوب على ضرورة قبول دفن النفايات النووية فيها، وبالتالي تلوّثت البيئة إلى درجة انعدام الأوكسجين، الشيء الذي جعل الناس في هذا البلد يتنفسون عن طريق قوارير الأوكسجين الموثقة على أكتافهم. والدولة هي التي توزّع هذه القوارير. من ترضى عنه تزوده، ومن لا ترضى عنه يموت اختناقاً. هكذا يقع استعباد الشعب.

(13) التوسّل بالحلم يحيلنا على تقليد أدبي في الأدب الغربي الوسيط. كان الأدباء يلجؤون إليه لمراوغة الكنيسة والطبقة الأرستقراطية. يمكن الحلم الكتاب من التعبير بحرية أكبر.

(14) الأزمان المظلمة: ص: 108.

(15) ورد الشاهد في ((أفكار حول الأدب)) لتيودور أدرنو، ط/ فلاماريون 1984/ ص: 119.

(16) الأزمان المظلمة: ص: 343.

(17) الأزمان المظلمة ص: 183.

(18) فيليب كورفال: مقال ((المستقبل الغامض)) في مجلة: الماقازين الأدبي، العدد 422 جويلية ـ أوت 2003 ص: 67.

□□

خطاب الألم والبوح في شعر أحمد سليمان معروف..

ديوانه: (آخرُ الدواء).. وأسئلة الحياة والمصير..

□ يوسف مصطفى *

هو شاعرٌ جمع ثنائية الهدوء والغضب، النهوض والانكسار، اليأس والأمل، حمل على ظهره شؤون الماضي، وشجون المستقبل بحساسية نفسية وشعرية. تجلّت هذه الحساسية فيما يمكن تسميته الاستطرادات الشعرية، والتفصيلات النفسية، والمحيطية التي تخرج آهات، وزفرات، وتداعيات يأس وانكسار، ومقارنات يلفُّها رداء التشاؤم، والقلق وحتى الحيرة. كلّ هذه الخصائص تجلّت في كامل أعماله الشعرية، ووسمت غالب قصائده المتعددة الأغراض..

في دواوينه: (بضاعة كاسدة ـ الحلقة الضائعة ـ شؤون وشجون ـ وأخيراً ديوانه: آخر الدّواء).

الحديث عن العوالم التراجيدية، والفضاءات الرمادية، وتداعيات القلق، وتجلياته في إبداعه الشعري يحتاج لبحث طويل، ومستقل ليغطي تفاصيل هذه الأنماط الشعرية لديه.. سواء محمولها الفكري، أو بنائيتها الأسلوبية.

مقاربتي اليوم هي لديوانه (آخر الدواء) والصادر عن اتحاد الكتاب العرب لعام 2006م، والذي قدّمه لي، وهو على سرير المرض في زيارتي الأخيرة له.. يقع الديوان في مئة وتسع وثلاثين صفحة من القطع الصغير تضمن الديوان عشر قصائد.

القصيدة الأولى وهي بعنوان/ هذا الديوان/ قدّمت تعريفاً شعرياً بما حواه الديوان من معانٍ، وأفكار، وأغراض على متون قصائده فكانت بمثابة التقديم.. لا بل أغنت عنه يقول ص5:

---

* باحث من سورية.

ليس هذا الدِّيوانُ مثلَ دواويني

جميعاً، ولا هو استثناءُ

فيهِ مثلُ الذي بها من شؤونٍ

وشجونٍ تُكوى بها الأحشاءُ

فيهِ منها بقيةٌ من شبابٍ

يتعزى، وفيهِ منها دماءُ

وبه كلُّ ما لقيتُ منَ الأرزاء

موصولةٌ بها أرزاءُ

وبهِ من هموم عصريَ ما في العصرِ

منها، والحبُّ والبغضاءُ

فيهِ أشلاءُ شاعرٍ منْ عصورِ الحبِّ

محفوفةٌ بها أشلاءُ

وشظايا من أمةٍ مزّقتها الريحُ

واستفحلتْ بها الأدواءُ

حمّلتني همومَها فوقَ ما بي

من هموم يضيقُ عنها الفضاءُ

فتداويتُ بالذي هو أدهى

ربّ داءٍ أمرُّ منهُ الدّواءُ

أعجبني هذا التقديم، وهذا النمط التعريفي بالديوان لعلّه البديل الشّعري لكتابة المقدمات النثرية للتعريف بالديوان.. حمل التعريف ملمح الإشارة إلى تمايز هذا الديوان عن أعمال الشاعر السابقة.. لكنّ هذا التمايز لا يعطيه كلّ الاستثنائية، ولا كلّ الجديد في الغرض الشعري حيث يوضّح.. فالبيت الثاني حمل شؤوناً وشجوناً هي سابقة وقائمة اكتوى بها الشاعر، ويزداد اكتواؤه بها.. فبقايا الشباب الذي يودع، وركام الأرزاء موصولة قافلته بالأخرى، وحضورُ هموم العصر، والحب، والبغضاء، وامتزاج كلّ ذلك، في الإيقاع الذاتي للشاعر يقول ص7:

فيهِ أشلاءُ شاعرٍ من عصورِ الحبِّ

محفوفةٌ بها أشلاءُ

وشظايا من أمةٍ مزّقتها الرِّيحُ

واستفحلت بها الأدواءُ

في البيتين السابقين توحد الهم الذاتي بالهم القومي، وكأن الشاعر أراد القول: إنّ معاناته ليست وليدة الفعل الذاتي الشخصي فقط.. بل هي تفاعل الذاتي، وانعكاس الخارجي عليه ليزيد عمق ألمه ومعاناته.. أمامَ هذا المأزق المفارق والاختلاط الطبيعي لعلاقةِ الذاتي بالعالمِ، وانعدام المخرج والنجاة، كان التداوي هو بمزيد من تراكم إيقاع الألم الداخلي محاطاً بهموم المحيط وتداعياته الكثيرة.

فتداويتُ بالذي هو أدهى

ربّ داءٍ أمرُّ منهُ الدّواءُ

هذه الخلاصة الحكيمة هي لازمة انكسارية لمجمل مسار الحالة العربية، وبالتالي لحالة إغلاق دوائر الحصار.. ما أن يخرج المبدع، أو حتى المواطن من دائرة حتى يقع في الأخرى، فلا انفراج، ولا خروج من دوائر الحزن والحصار.

حملت القصيدة الأولى /هذا الديوان/ عناوين ومحتويات الديوان، وقدمت ظرافة أسلوبية. فيها رمادية المشهد، وانكسار الداخل، ورتابة المألوف، والترقب القلق، وانتظار القادم الذي هو الماضي وإعادة إنتاجه كما يقول:

وانتظار لقادم هو كالماضي

تعابيروجهه شوهاءُ

حضرت مفردات اليأس، والقلق في سياق نص القصيدة: بقايا الشباب ـ التذمر والشكوى ـ المرارة والحرمان ــ هموم العصر ــ القادم كالماضي ـ الأماني الهائمات ـ الغربة ـ الشجن القابع ــ أشلاء شاعر ــ شظايا أمة ــ اللوعة الخرساء... إلخ.. كل هذه الاندياحات لهذه التعابير لا تبين إلا بالحزن المغلق، والأفق المسدود، وتراجيديا الضياع، والتوتر الدائم.. إنها العوالم الشعرية الداخلية في غالب الخطاب الشعري للشاعر /أحمد سليمان معروف/.. في تقديري أنّ تراكم هذه الإحساسات لديه ليس وليد ظرفه المرضيّ الحالي فقط.. لكنّ له امتداده في السياق الزّمني لتجربة الشاعر مع الناس، والحياة، والمحيط.. ربّما كثّفت حالته المرضية ضغط وقوة التعبير لديه عن هذه المعاناة، وحصاراتها، وأغلقت آخر نوافذ الأمل بانفراجات، وعوالم تفتح أفق خلاص، أو بارقة تحول، هكذا يتراكم الذاتيّ وغالبه حاصل في تجربة الشاعر مع العامّ وهو قائمٌ في المحيط، لتخرج هذه الأنماط التعبيرية السوريالية، وتأسيسها الحزين والمفارق.

سأقف عند قصيدته الرائعة في الديوان وهي بعنوان: (من تداعيات التليف) والتليف هو المرض الذي أصابه منذ مدة في رئتيه، وأقعده طريح الفراش يتنفس بواسطة جهاز الأوكسجين.. هذا المرض يقضي على النسيج الرئوي، ويلغي القدرة على التنفس وينمو بطيئاً ومتدرجاً، ولا شفاء منه.. بلغ عدد أبيات القصيدة ثلاثمئة وخمسة عشر بيتاً يستهلها بقوله ص43:

هــلْ للتليـفِ مــن دَواءْ
أمْ أنّـهُ الـدّاءُ العـيَاءْ؟!
هــلْ يُستطاعُ شـفَاؤهُ
أمْ لا سـبيلَ إلى الشّفاءْ؟!
أهــو القـضاءُ أتـى إلـيَّ
ولا مفــرَّ مِـنَ القـضاءْ؟!
لا الطِّـبُّ أوقـفَ زحفَـهُ
نحـوي ولا انحسرَ البَلاءْ!..
لا السِّحرُ أبطـلَ سـحرَهُ
عـني ولا نفـعَ الـدُّعاءْ
إنْ كـانَ مـا القـاهُ تمحيـصاً
لـذنبي، وابـتلاءْ
فانـا ككـلُّ النَّاس خَطَّـاءٌ
والـتمسُ الـوقَاءْ

سؤال كبير ومشروع: هذا الداء من أين جاء؟ وكيف السبيل إلى الشفاء؟ استنفد كل وسائل الطب والسحر، ولم يغادره هذا الداء.

جاءَ البيت السادس ليطرح فكرة العقاب، والحساب، والتمحيص: (ولكمْ في القصاص حياة يا أولي الألباب).. لكن يعود للقول.. أنا ككل الناس. أنا ابن الخطيئة، وأنا أطلب المغفرة، ولا عصمة لي من الذنوب.. الملاحظ أن سؤاله حول المرض وأسبابه ما لبثَ أن وضعه في خانة التسليم بالعقوبة والتمحيص، وطلب الغفران، والاعتراف بالذنب.. وهذا قائمٌ في موروثنا الشرقي ووعينا المعرفي الدّيني، إنّ المرض هو عقوبة وتمحيص.

أما اللوحة /الوصفية التراجيدية/ الرائعة فهي الحديث عن المرض وما فعله في رئتيه يقوله ص44 -45:

رئـتايَ لفّهُمَـا التّليـفُ
مِـنْ أمـامٍ ومـن وراءْ
واحـاطَ عـريَهُما الهـزيل
كانّـه لهمـا.. وعَـاءْ

يمـــتصُ ماؤَهمـــا وهـــلْ
حـــيٌ يعـــيشُ بغـــيرِ مـــاءْ؟!
يجـــترُّ جـــسمَهُمَا الطّـــريٌ
ويحتـــسي الـــرُّوحَ احتـــساءْ
ويـــروحُ يعـــبثُ فـــيهما
نهـــشاً، وقَـــضْماً، واحـــتواءْ
فكأنّـــهُ افعـــى تمطّـــتْ
فـــــيهما، أو عقـــــربَاءْ
وكـــأنَّ عوســـجة مُعلّقَـــةً
بـــــصدري في العَـــــرَاءْ
فهُمـــا كمـــروحتين اشـــرعتا
ولكـــــنْ.. لا هَـــــواءْ
يـــا مـــوتُ إنَّ المـــوتَ أشـــهى
للـــشقيِّ مـــن الـــشّقَاءْ

هـذا المشهد الوصفي لوضع ما آلت إليه رئتاه يحمل تفاصيل مرضية تشخيصية، وانعكاسات في التصورِ لطبيعة المرض، وتداعياته في خيال الشاعر، فالمرض يحيط بالرئتين من جميع الجهات، والإصابة عامة وشاملة، في قوله (يمتصُّ ماؤَهما).. دليل أن المرضَ يحيل النسيجَ الرئوي إلى نسيج صلب اسفنجي قاس لا يأخذ الهواء ولا يعطيه هذه صفة تشريحية لهذا المرض يؤدي ليباس الرئة.. الصُّور التشخيصية المرضية الطبية أبدعت لدى خيال الشاعر معادلاً صورياً آخر..هو نفسي، إحساسي، تصوريّ، فالتليّف حيوان يقضم جسم الرئة،ويحتسي روحها، والحياة فيها، وهو أفعى تمددت في الجوف الرئوي، أو عقرباء تعضّ وتؤلم،وهو عوسجة بشوكها وتفرعاتها وقد أنشبت أظفارها في بنية الرئة أذىً، وألماً.. الخاتمة الصورية لمشهد الرئتين هي قوله:

فهمـــا كمـــروحتين أشـــرعتا
ولكـــــنْ.. لا هـــــواءْ

إذا كانت وظيفة الرئة هي تحريك الهواء، فرئتا الشاعر هما مروحتان بلا حراك، وبالتالي لا قدرة على تحريك الهواء. لا يطول الوصف لمشهدية الرئة، فضغط المرض وشدّة الألم وانعكاسه العام جعله يتمنى الموت والخلاص نجاة من هذا الشقاء في البيت الأخير:

يـــا مـــوتُ إنَّ المـــوتَ أشـــهى
للـــشقيِّ مـــن الـــشّقَاءْ

أقام الشاعر في النص السابق مستويين وصفيين.. الوصف الطبي المرضي الحقيقي الواقعي، والوصف الانعكاسي للحالة المرضية في فنية البنية الشعرية عند الشاعر، فالأفعى في جوف الرئة، والعقرباء داخلها، وشوكة العوسج الحادة تنشب فيها، وهل أصعب من هذا الدرب؟ درب الأفاعي، والعقارب، والأشواك، وهي في الداخل العضوي، وليست في الخارج والأطراف، إنه إيقاع الأفعى، والعقرب ومعادلها العضّ والسموم، ومستوى الخوف، والقلق عندما تسكن داخل البيت أو جواره، وهي اليوم في الداخل النفسي للشاعر.

هكذا قدّم الشاعر إيقاع (التليف الرئوي) كما رآه وأحسّ به، وبنى بذلك عالماً مرضياً، وفضاءً ألمياً، وسخطاً تراجيدياً، وانكساراً يائساً أفاض كل هذه العوالم والأجواء الانتقالية الجميلة الأخرى في قصيدة /التليّف/.. هي استحضار صورة /الموت والرّحيل/ الذي ينتظر الشاعر يقول ص47:

وأرى قـــــرارةَ حفـــــرةٍ
مـــا عـــنْ زيارتِهـــا انثـــناءْ

وأرى التُّـــــرابَ يُهــــــالُ

ثـم يُهـالُ.. حتـى الإمـتلاءْ

وأرى الحجـــارة نُــضِّدَتْ

فوقـــي بـــرفقٍ واعتـــناءْ

وأرى رفاقـي بـينَ أكـوام

الـرُّفاتِ علـى الـسَّواءْ

لكـــنَّ أحجـيـةَ الحـيـاةِ

غـداً وخـوفَ اللالقـاءْ

وسـباقنا المحمـومُ لـلإدلاءِ

في تلـــــك الـــــدِّلاءْ

يُلقـــي بـــسُودِ ظلالـــهِ

شـكاً وخـوفاً واتقـاءْ

فنــروحُ نــسألُ والجــوابُ

يَحـارُ فـيهِ الأذكـياءْ

انتقل الشاعر في هذا النص لمستويين في الرؤية، الأول مادي حاصل: القبرُ التراب، الحجارة، الرفات، وغير ذلك من مواد دفن الميت وقبره.. ثم تحوّل ليقدم الأسئلة الكبيرة.. ماذا بعد القبر؟؟.. والذي لم يسبق أن عاد أحدٌ، وأخبرنا عن هذه الرحلة.. رحلة العالم الآخر، ومآلها، وما يحيط بها، ليدخل الشاعر في النطاق الفلسفيّ لأسئلة الحياة، وما بعد الحياة. أسئلة المآل والمصير.. هنا حصل ربط التداعي المنطقي بين قضية الموت، وما بعد الموت. قضية القبر، وما بعد القبر.. إنها الأسئلة الكبيرة التي حارت فيها العقول.. مشروعية هذه الأسئلة أنّها قديمة.. لكنّها جديدة باقية سألها الكثيرون من الأدباء والفلاسفة من /أبي العلاء المعري/ وما قبل ولازالت حتى اليوم.

تتابع القصيدة الملحمة حُداءها الإنساني الكريم فيقف الشاعر عند زوجته الوفية، ما قدمته وتقدمه كل يوم يقول ص50 -51:

أخـشى إذا حـبلُ المنـيةِ

شـــدَّني للإرتمـــاءْ

أو مـرَّ بـي ركـبُ المـنونِ

ملـــوحاً بالإقـــتداءْ

أنْ تـرتدي ثـوبَ الحَـداد

وأنْ يطـــولَ الارتـــداءْ

إنــي لأشـفقُ أنْ يغيِّـرَ

لـونَ عينـيها الـبكاءْ

بهمــا عـبدتُ الله نـوراً

سـاطعاً مـلءَ الفـضاءْ

فلـها علـي مـن الديـون

المـستحقات الـوفاء

مـــا لـــو أردتُ أداءَهُ

لعجــزتُ عــن ذاك الأداءْ

حضور الزوجة في المقطع السابق هو: حضور الوفاء، والصدق، والعلاقة الإنسانية، كان الخطاب لعينيها، وكلنا يعلم موقف العيون في الدلالات الأنثوية: عيون الأمل، عيون الحزن، عيون الحيرة، عيون الشغف، عيون الوفاء، عيون التملي، عيون الصدق، إلخ... فضاءات إيماء العيون والنظرات، فهي مرآة الداخل النفسي، وتفاعلاته التي تعكسها العيون، كان الوفاء حاضراً عند الشاعر، والاعتراف بالجميل والعجز عن وفاء الدين للزوجة الوفية.

في مفارقة فنية رائعة في مسار القصيدة الفكري، واستحضارات عوالم الوفاء للزوجة، وما قد تصنعه مفارقات القدر، يقع الشاعر في فرضية رحيل الزوجة قبله حزناً، وهرباً من مآل مصير فراقه يقول ص52:

ولها عليَّ إذا قضتْ
قبلي وعاجَلَها القضاءْ
أنْ أستردَّ لها الحياةَ
واستعيدَ لها الرُّواءْ
ولأنظمنَّ لها النجومَ
قلائداً فوقَ الرِّثاءْ
ولأحرقنَّ بخورَ أحزاني
بمجمرةِ الوفاءْ
ولأزرعنَّ قصائدي
قَصَباً وغابةَ كَستناءْ
ولها إذا جفتْ دمُوعي
أنْ تُعوضَ بالدِّماءْ
وأرودُ آفاقَ الخلودِ
وأستشفُّ المَا وراءْ
علّي أرى الوجهَ الذي
سَرقت ملامحَه ذُكاءْ

أكّد الشاعر في هذه الأبيات وبتجليات وصور أخرى صدقَ عواطفه، وأبرز ملامحَ صورية شفافة، وغنية، ومركبةِ المشهد والإيحاء، ومسارات الرؤية في رسم تفجُّر العواطف لديه، ووجدانية الموقف أوصلتِ الثقة لدرجة أنّه سيستعيد لها الحياة، وأنّ بيانه سيعيدهُا للبقاء وللحضور.

فالنجوم ستكون قلائدها، وبخوره سيحترق.. بمجمرة الوفاء الداخلي النقيّ الصافي، وقصائده فيها غابات من القصب والكستناء، فإذا كان القصب نباتاً يجاور الأنهار والسواقي، فالكستناء هي نبات جبلي يظلل الربا والمنحدرات.. هكذا ستتوزع قصائده لتملأ الفضاء من شواطئ الأنهار إلى ذرى الجبال والرّوابي، وفي رحلة البحث عنها سيرود الآفاق، وسيطير منقباً في عالم الغيب.

الحديث عن شاعرية /أحمد سليمان معروف/ حديث يطول طول قصائده، واستطراداتها الجميلة، وطول لحنها، وبوحها الملحمي، وانتقالاتها النوعية، والمترابطة، التي يغلفها المحور الواحد، لكن بصور، وتداعيات، وغنائيات، وبكائيات، ووطنيات، وقوميات الخ... في شعره يمتزج الذاتيّ الرومانسي بالرمادي الحزين، تحضر مفردات الحياة: الزمن، الإنسان، الوطن، الأمة، المآل، المصير.. القيم، المفارقات، الوجدان، العلاقات إلخ...

القصيدة البانورامية الرائعة /من تداعيات التليف/ هي بوح وجداني، وفلسفي صادق. أغنته استراحة المتن الشعري لدى الشاعر، وتماسك البنية الشعرية لديه، والقدرة على تجديد المعاني، والصور، والعرض حتى للفكرة الواحدة، فمع شعره لا تحس بالتكرار الصوري، وهذه فنية عالية، وتمكن شعري يحسب له.. أمّا الطاقة النظمية لديه، وغالب شعره من القصائد الطويلة، فهي حاضرة، ومتدفقة، وفنية محافظة على مدماكها النظمي، وترتيب مفرداتها، ودقة بناء تراكيبها، ونادراً ما يلحظ الضعف أو التعثر في جملها العادية، والشعرية أو إيقاع قوافيها.. قافية قصيدة (التليّف) هي ساكنة، لكنّ رويها العامّ هو روي حركي وعميق، ومرح، ومفرداته: العطاء ـ الانتماء ـ الغناء ـ الارتماء ـ الاقتفاء ـ الارتداء ـ الشاء ـ الفضاء ـ الضياء ـ العلاء ـ الرواء ـ الحداء ـ الكستناء ـ الوراء ـ الذكاء ـ الهناء. كلها مفردات لها امتلاؤها، وموسيقاها وطاقتها اللفظية، ولها مساحتها التعبيرية وعوالمها النفسية.

الحديث عن فضاءات الشاعر /أحمد سليمان معروف/ حديث يطول.. فله مني وكل محبي الشعر الأصيل رجاء الرّحمة، على هذه الرّحلة مع شعره هي رسالة محبة وتقدير لأدبه وإبداعه، وحدائه الطويل في وديان الشعر الأصيل.

□□